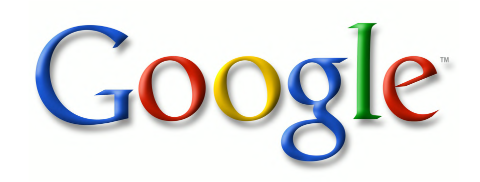
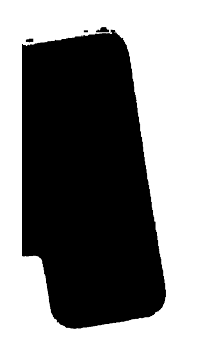



B 1,404,767



ANDREAS GRYPHIUS

ET LA

TRAGÉDIE ALLEMANDE AU XVIIe SIÈCLE

ANDREAS GRYPHIUS

ET LA

TRAGÉDIE ALLEMANDE AU XVIIE SIÈCLE

THÈSE DE DOCTORAT

Présentée à la Faculté des Lettres de Paris

PAR

LOUIS G. WYSOCKI

Agrégé des Langues Vivantes

Professeur d'Allemand au Lycée Condorcet



PARIS

ÉMILE BOUILLON, ÉDITEUR

67, RUE RICHELIEU, 67

1892

A MON PÈRE

HOMMAGE D'AFFECTION FILIALE

PRÉFACE

On considère volontiers en Allemagne et ailleurs le XVII[e] siècle comme une période stérile dans l'histoire de la littérature allemande, et les critiques le dédaignent sous prétexte qu'il leur répugne d'étudier une époque livrée tout entière à l'imitation étrangère. C'est là une erreur. S'il est indiscutable que les Allemands ont trop imité notre littérature du siècle de Louis XIV, il n'en est pas moins vrai que plus d'un auteur a laissé des œuvres auxquelles on ne saurait contester une part d'originalité.

De ce nombre est Andreas Gryphius, le premier Allemand qui ait au XVII[e] siècle écrit une tragédie correcte.

L'oubli n'a pas tardé à venir pour lui comme pour tant d'autres écrivains, illustres cependant à plus d'un titre, Hans Sachs, par exemple, dont le nom était à cette époque synonyme de bêtise [1].

Qui s'occupe aujourd'hui de Gryphius, ou plutôt qui a jamais étudié ses drames sans idée préconçue, pour y chercher ce qu'il y a mis ? A-t-on essayé de saisir exactement sa pensée, d'expliquer la forme et l'essence de son drame par la connaissance de sa personnalité, de comparer le poète avec l'homme, de chercher derrière la tragédie les idées qui l'ont inspirée ? Non, car le siège était fait d'avance ; il était convenu qu'au XVII[e] siècle l'originalité n'existait pas.

Certains critiques, en effet, aiment la besogne facile ; ils ne lisent pas les ouvrages qu'ils ont à apprécier, et s'en rapportent à l'opinion des autres. C'est ainsi qu'ils ont déclaré sans contrôle, sur la foi d'un écrivain contemporain [2], que Gryphius s'était borné à imiter le drame hollandais, que sa tragédie n'était qu'une copie de celle de Vondel. Bien plus, ils l'ont érigé en

[1] Voir l'étude de M. Schweitzer sur Hans Sachs, Nancy, 1887, p. 420, 421 et notes.

[2] Kollewijn, Ueber den Einfluss des hollændischen Dramas auf Gryphius, Heilbronn, 1880.

chef d'école, ils ont cru retrouver ses théories dans la Poétique des écrivains dramatiques de la fin du siècle.

Qui depuis a songé à vérifier l'exactitude de ces assertions ? On a accepté les yeux fermés ces jugements, on a refusé à Gryphius toute originalité, et on a affirmé que tout le théâtre de cette époque reproduisait les caractères du sien.

Le but de cette étude est de démontrer le néant de ces appréciations, et de faire voir d'une manière claire que Gryphius est un poète original, unique dans l'histoire de la littérature dramatique du XVIIe siècle, que son théâtre, au lieu d'être une copie du théâtre hollandais, est une œuvre essentiellement personnelle, qu'il est le reflet de ses idées, de ses sentiments, de sa philosophie et de sa religion, et en même temps l'image intense de la situation intellectuelle et morale de l'Allemagne pendant la guerre de trente ans, enfin qu'il n'y a aucune analogie entre sa tragédie et celle des auteurs dramatiques de la fin du siècle.

Après quelques détails sur l'état du théâtre allemand jusqu'en 1646, nous étudierons la tragédie de Gryphius et sa Poétique, puis nous les comparerons avec celles des autres nations, nous déterminerons ce qu'il leur a emprunté, pour faire ressortir ce qui lui appartient en propre, enfin nous examinerons l'influence qu'il a pu exercer sur le développement de l'esprit, du goût et du théâtre du XVIIe siècle.

PREMIÈRE PARTIE

LE THÉATRE ALLEMAND DEPUIS LE XVIe SIÈCLE JUSQU'A GRYPHIUS.

CHAPITRE I.

LE THÉATRE ALLEMAND SOUS L'INFLUENCE DE LA RENAISSANCE ET DE LA RÉFORME.

1° Coup d'œil sur l'état du goût, des arts, des mœurs, de la langue et de la littérature au XVIe siècle.
2° La Renaissance et les savants. Les savants ne s'occupent que de la forme du drame. Traduction et imitation : résultats. Du but assigné au drame : la morale et la pédagogie. L'imitation en latin.
3° La Réforme et le drame. La polémique religieuse au théâtre, la religion supplante la morale, le théâtre devient une succursale de l'église. Résultats : pour les savants comme pour les réformés le théâtre est didactique et limité à un petit nombre de sujets toujours les mêmes.
4° Rebhun et le drame savant, Hans Sachs et le premier essai de sécularisation du drame : influences négatives. État du théâtre dans la troisième partie du XVIe siècle.

Pour bien comprendre la renaissance allemande du XVIe siècle et son influence sur la littérature dramatique, il faut connaître l'esprit du temps, car le théâtre en est l'expression la plus parfaite. Éducation artistique nulle, absence d'idéal, terre à terre continuel, goût pour l'utile, pour l'intérêt immédiat, telle en est, ce me semble, la caractéristique. L'esprit est étroit, mesquin, naïf, et par dessus tout stérile. On s'attache aux petits côtés des choses, aux détails, à l'extérieur, à la forme. Avide de progrès, et cependant incapable de grandes conceptions, l'esprit allemand semble épuisé dès le début : il reçoit les impressions du dehors, et se borne à les refléter sans y rien ajouter : il est à l'état passif.

Incapable de penser par lui-même, l'Allemand du XVIe siècle pense par l'intermédiaire des autres, et tâche de reproduire leurs idées ; incapable d'originalité, il s'attache à l'imitation, et à l'imitation servile ; il calque les œuvres étrangères, et, comme tous ceux dont le goût n'est pas exercé, il comprend mal le modèle, l'alourdit, le gâte même, et croit triompher,

parce que dans ses pâles copies il réussit à reproduire quelques-uns des traits de l'original.

D'ailleurs, tout semble sombrer à la fois dans cette société de la fin du xve siècle : le goût, les mœurs, l'art, la langue, la littérature. Il faut lire les Fastnachtspiele de Folz et de Rosenblüt, le Narrenschiff, le roman du Renard, l'Eulenspiegel, le Narrenbeschwœrung de Murner, les écrits de Jean de Wesel, les sermons de Geiler de Kaisersberg, les satires de Jean Butzbach, et surtout les chansons satiriques du temps pour se faire une idée des mœurs de cette époque [1].

Au xvie siècle les grands peintres, les sculpteurs, les orfèvres, les Cranach, les Dürer, les Holbein, les Schongauer n'ont pas trouvé de successeurs. La littérature poétique meurt de consomption, elle agonise lentement dans les écrits des « Maîtres chanteurs », ces insipides écrivains d'arrière-boutique, ces artisans qui croyaient écrire en vers, parce qu'ils endimanchaient leur prose de tous les jours, ne voyaient dans la poésie qu'un mécanisme, qu'une série de formules, aunaient les vers comme ils aunaient de la toile, et se croyaient poètes parce qu'ils savaient par cœur la Tablature, cet impérissable monument de leur niaiserie et de leur pédantisme. La poésie lyrique n'est plus qu'un souvenir ; la lyre allemande dont les « Minnesænger [2] » avaient su tirer des sons si harmonieux, est aujourd'hui muette. Que dire du théâtre ?

Car il y avait un théâtre au xve siècle ; à côté des inévitables Mystères s'était développé peu à peu sous l'égide de son vénérable, de son orthodoxe voisin, un genre tout nouveau, tout l'opposé du premier, pas religieux du tout, mais aussi vivant, aussi téméraire, et, disons le, aussi dévergondé que l'autre était traînant, incolore, et chaste.... à ses débuts. Les Fastnachtspiele sont de simples farces. De correction scénique point; la fantaisie domine dans ces pièces, dont le seul but est de provoquer le gros rire des cordonniers, des barbiers et autres clients ordinaires de ce genre de spectacle ; l'ordure y tient plus de place que l'esprit [3].

[1] Voir Janssen, L'Allemagne à la fin du Moyen Age. Paris, 1887, vol. I, 214-220 ; 259 ; 362-371 ; 575-580.

[2] Voir l'étude de M. A. Lange sur Walther von der Vogelweide. Paris, 1879.

[3] Voir les Fastnachtspiele édités par A. Keller, dans la collection de Stuttgart.

Avec l'inspiration poétique le goût pour la poésie diminue, le règne de la prose s'affermit. Aussi les traditions disparaissent-elles peu à peu, et quand la Renaissance essaiera d'humaniser l'Allemagne, elle devra la remettre aux éléments.

A tous les points de vue l'Allemagne, est au xvie siècle, dans un état d'infériorité sensible vis-à-vis des autres nations de l'Europe; la langue elle-même n'est pas formée, et, par surcroît, la Renaissance doit lutter contre l'indifférence générale [1]. Cependant, telle est sa force, qu'elle a su malgré tous les obstacles, se frayer un passage, et donner à l'Allemagne un semblant de vie nouvelle. Bannie des cours, elle s'est réfugiée auprès des savants, qui l'ont accueillie, sans doute, mais qui avec la rudesse qui les caractérisait, l'ont aussitôt dénaturée, en la réduisant au niveau de leur esprit, pour en faire une renaissance d'un genre nouveau, la renaissance de la forme. Feuilletez les Poétiques du temps, et elles sont nombreuses[2], il n'y est jamais question que de la forme, que du mot; c'est le règne de l'épithète, de la périphrase, des expressions sonores, des mots à effet, c'est le triomphe de l'anthologie.

Gens superficiels, les savants du temps ne s'inquiètent guère du fond; si la forme y est, tout y est. C'est pour eux que notre Du Bellay semble avoir écrit son ouvrage, car pour eux la Renaissance n'a été qu'un immense plagiat. Ils ont tout pris, tout enlevé, ils ont emprunté le moule antique, mais ils n'ont rien mis dedans.

La Renaissance allemande du xvie siècle n'est que la prise de possesion de la forme antique par les savants. C'est peu, mais c'est là la seule influence que l'on puisse reconnaître à la Renaissance.

Cette influence s'exerce de deux manières : par la traduction, par l'imitation. Traduire? Ce n'est pas d'aujourd'hui que date cette passion en Allemagne. Qui pourrait dire le nombre de traductions qui ont paru depuis le milieu du xvie siècle jusqu'à Opitz? La traduction était, du reste, en honneur à cette époque aussi bien en France qu'en Allemagne. Chez nous Du

[1] Lemcke, Von Opitz bis Klopstock. Leipzig, 1871, p. 173-174 Opitz, Buch von der deut schen Poeterey. Halle, 1865, III p. 11; Zinckgref, Préface des Poésies d'Opitz. Strasbourg, 1624.

[2] Voir plus bas, Première partie, chap. IV.

Bellay[1], Sibilet[2], la recommandaient[3]. Au xvii[e] siècle Opitz et les siens sont de zélés traducteurs. On ne se contente donc plus de lire les textes dans l'original, on veut les avoir dans sa langue. Travail de traduction, travail stérile, dira-t-on ? Non, car c'est par ce seul moyen que la Renaissance a porté ses fruits. En effet, si au début du xvi[e] siècle, on avait cherché à donner une certaine forme au drame, on était encore bien loin du but[4]. Le mérite de ces traductions est d'avoir contribué à donner aux auteurs dramatiques ce qui leur manquait : la forme, le style. C'est tout ce qu'ils demandaient à l'antiquité.

Le drame grec, par sa simplicité d'action, son petit nombre de faits, ses caractères simples, devait leur plaire : ce qui est simple paraît si facile à imiter ! Et puis, ne trouvaient-ils pas chez les Grecs et chez le législateur de leur théâtre, que Schosser commenta pour la première fois en Allemagne[5], ce qu'ils cherchaient avant tout : des modèles et des règles, un guide sûr qui leur montrât les voies à suivre ? Aristote exposait la théorie, Sophocle et Euripide la réalisaient, du moins ils le croyaient. En fallait-il davantage pour les séduire ?

Mais ce n'est pas tout : Rome a son tour. Horace est, à cette époque, au moins aussi populaire chez les savants que le Stagyrite ; Plaute et Térence partagent la faveur des Grecs, on les traduit, on les imite, et le jour n'est pas loin où, fatigué d'imiter en allemand, on imitera en latin, dans la langue du modèle. C'est une véritable fièvre qui s'empare des esprits. D'abord le cadre : les actes, les scènes, les chœurs, puis les mots : tragédie, comédie, sans compter les autres genres secondaires. On écrit des préfaces pour justifier la division en actes et en scènes, ou la présence des chœurs[6]. On établit la différence

[1] Défense et illustration de la langue française.

[2] Poétique.

[3] Voir Egger, l'Hellénisme en France. Paris, 1869, vol. I, p. 260-261.

[4] Voir les pièces de Gengenbach : Die Zehen Alter dieser Welt, 1525 ; die Gauchmatt, 1516 ; Nollhart, 1517 ; Genée, Lehr - und Wanderjahre des deutschen Schauspiels. Berlin, 1882, p. 36.

[5] Disputationes de tragœdia ex primo libro Aristotelis πέρὶ ποιητικῆς. Francfort.

[6] Préface des noces de Cana, par Rebhun, préface de Lazarus, 1545, par Joachim Greff. Voir aussi Hœpfner, Reformbestrebungen. Berlin, 1866, p. 8 ; Borinski, Die Poetik der Renaissance. Berlin. 1886, p. 220.

entre la comédie et la tragédie[1]. La première pièce allemande avec chœurs est la Suzanne de Rebhun (1535).

On avait donc le cadre, on avait le titre, on avait des autorités sur lesquelles on pouvait s'appuyer, et l'on sait combien on est heureux à cette époque de les citer.... restait l'exécution. Malheureusement Aristote n'enseigne pas ce qu'il faut mettre dans la tragédie ; c'est une lacune que les Allemands ont dù vivement regretter. S'il avait donné un catalogue des scènes à faire, un recueil alphabétique des situations avec les idées à exprimer, il aurait évité aux Allemands la peine d'adapter au cadre antique leurs indigestes compositions, et à la critique celle de constater leur platitude.

Mais non, les savants n'étaient pas si exigeants, et leur vœu le plus cher s'est trouvé réalisé, lorsqu'ils ont pu écrire « prologue » en tête de leurs pièces, « épilogue » à la fin. L'extérieur, voilà, en effet, tout ce qu'ils ont emprunté à l'antiquité; c'est à ce genre d'imitation que des savants tels que Frischlin, Eobanus Hessus, Ericius Cordus, Reuchlin, Naogeorg ont consacré leur existence et leur science. Aussi ont-ils tous les mêmes défauts : leurs pièces sont ternes, languissantes, ennuyeuses, parce qu'ils manquent d'art et de pratique. Comme l'a fait remarquer Hettner[2], l'art demande un goùt et une méthode que l'enfance d'une littérature ne saurait posséder. Or, goût, art, et méthode sont choses inconnues aux dramaturges du XVIe siècle. Ils ressemblent à ces apprentis qui, parcequ'ils nettoient la palette de leur maître, croient lui dérober le secret de son art, et peindre à leur tour, parcequ'ils se servent de ses pinceaux et de ses couleurs. La pratique? Mais où l'auraient-ils acquise? Ce n'est sans doute pas à la représentation des Mystères ou des Fastnachtspiele? L'art? Mais ils y étaient réfractaires. La méthode? Mais elle ne s'improvise pas ; elle est le résultat de longues études. de longues réflexions. Or, les savants n'avaient ni étudié longuement, ni réfléchi longuement, et cependant ils prétendaient créer le drame de toutes pièces, ils voulaient inproviser la tragédie qui, pour citer l'opinion d'un critique

[1] Prologue de Fürst Wilhelm von Orlientz und seiner Amalia, 1559, par H. Sachs, et préface de Tragoedie von einem ungerechten Richter imprimée à Heinrichstadt en 1592, auteur inconnu.

[2] Das moderne Drama. Brunswick, 1852, p. 9.

contemporain, « est le fruit glorieux des saisons prospères, le signe évident de la perfection littéraire et de progrès social[1]. »

Cette idée seule démontre la nullité de leur culture. Sans doute, on peut concevoir la tragédie de bien des manières. Qui sait, après tout, si les savants du temps n'ont pas cru sincèrement réaliser l'idéal de la tragédie, parcequ'ils calquaient le plan d'Œdipe à Colone? Rebhun, un savant, lui aussi, et non des derniers, intitulait sérieusement Suzanne « tragédie », et il était persuadé qu'il avait « attrapé » l'art grec, parcequ'à la fin du 1er acte le chœur chante une imitation de Ἔρος,'ανίκατε ἔρος. Il est vrai que malgré la distinction technique entre la tragédie et la comédie, entre les mains des savants tous les sujets deviennent comiques. Les tragédies de Rebhun[2], pour ne citer que celles-là, ne sont pas faites pour donner un démenti à notre opinion. Tous les sujets peuvent fournir matière à un drame, qui n'est, en réalité, pour les savants, qu'une histoire quelconque composée de cinq morceaux d'inégale longueur, terminés par des chœurs. Faites dialoguer deux ou plusieurs personnes sur n'importe quel sujet, pourvu que vous puissiez à la fin en tirer un précepte de morale; vous aurez un drame savant du XVIe siècle.

Leur conception de l'essence du drame ne diffère pas, en effet, de celle de leurs aïeux, les humanistes du XVe siècle. Le théâtre n'est qu'un moyen d'améliorer la vie morale[3]. Le drame n'est donc que de la morale mise en action, idée assez commune au XVIe siècle, puisque, même en France, tous ceux qui écrivent sur l'art dramatique recommandent toujours l'instruction morale qui doit ressortir de toute pièce de théâtre[4]. But moral, tel est donc le premier caractère du théâtre de la Renaissance.

Le deuxième caractère n'est pas moins net : je veux parler de l'intérêt pédagogique que les savants ont toujours en vue. C'est la pédagogie, qui a étouffé le drame allemand à sa naissance, et a surtout contribué à lui donner cette sécheresse, cette monotonie, ce ton pédantesque qui caractérisent encore au XVIIe siècle les pièces de Christian Weise. « L'humaniste

[1] Aubertin, Histoire de la langue et de la littérature françaises au moyen âge. Paris, 1883, vol. I, p. 477.

[2] Voir les dernières scènes de Suzanne.

[3] Janssen, L'Allemagne à la fin du moyen âge, vol. I, p. 51.

[4] Faguet. La tragédie française au XVIe siècle. Paris, 1883, p. 17.

allemand, a dit Borinski, est toujours resté maître d'école[1] ».

Et, que l'on remarque bien que le théâtre devait forcément prendre ce caractère didactique.

En effet, les savants qui étaient seuls capables d'écrire pour le théâtre appartenaient à l'École ; ils écrivaient donc pour l'École, pour le théâtre des Universités ou des Gymnases, où les acteurs étaient les étudiants et les élèves. Par suite, leurs pièces sont toujours des leçons de morale et elles pèchent toutes par le même côté : il n'y a ni intrigue, ni motifs dramatiques. Le goût de l'utile, cette marque distinctive du temps, se retrouve donc au théâtre. Mais aussi, qu'attendre de pièces destinées à servir d'exercices de déclamation à la jeunesse des écoles, que l'on ne jouait guère qu'une fois, et qui tombaient aussitôt dans l'oubli le plus profond ? Si les élèves en profitaient, le profit, par contre, était nul pour le gros du public, qui se souciait médiocrement des exercices scolaires. Ce drame d'école est donc mort-né, et l'on peut affirmer que les savants du XVIe siècle ont été victimes d'une profonde illusion. Au reste, la préface d'Helvetiogermani par Frischlin[2], nous fait voir le cas que le public faisait de ces pièces latines. Écrites pour l'école, elles n'en sont jamais sorties. Ainsi le drame, cette pâle copie, ce décalque de la forme antique, ce fruit de la renaissance allemande, ce résultat du travail de tant d'hommes distingués, a fini par servir de thème aux exercices de déclamation des élèves !

La Renaissance n'a donc pas amené la création du théâtre allemand.

Bien loin de là, et nous prétendons qu'elle lui a été absolument funeste. En effet, au lieu de développer les germes du Fastnachtspiel, ce drame minuscule de Folz et de Rosenblüt, les savants détournèrent dédaigneusement les yeux. Et, qu'on ne dise pas que des hommes comme Reuchlin, Frischlin et Naogeorg n'auraient rien tiré du Fastnachtspiel ? Mais notre théâtre français n'a pas commencé autrement. Au contraire, ces écrivains avaient assez de talent[3], pour réussir dans l'entreprise, si la Renaissance ne les avait aveuglés au point de les faire renoncer même à leur propre langue. « Ces drames, dit Grimm, sont

[1] Die Poetik der Renaissance, p. 15.

[2] Voir Genée, Lehr-und Wanderjahre, p. 201.

[3] Floegel, Geschichte der komischen Litteratur, Leipzig, 1784-1787, vol. III, p. 149, vol. IV, p. 298 ; Grimm. Poëtes latins des Xe et XIe siècles. Gœttingen 1838, préface, p. 6.

aujourd'hui plutôt un échantillon du travail et de l'érudition, que le libre essor d'une poésie réelle[1] ». Oui, ces savants écrivent en latin, ils cherchent comme autrefois l'abbesse de Gandersheim à rivaliser avec Térence[2]. Tentative qui montre bien jusqu'à quel point la Renaissance avait faussé leur jugement. Aussi qu'est-il résulté de cette entreprise. L'oubli [3], et un sentiment profond d'étonnement de la part de ceux qui se demandent les causes de cette aberration. Les résultats de la Renaissance sont donc négatifs.

Mais, la Réforme, dira-t-on, n'a-t-elle exercé aucune influence sur le théâtre ? Sans doute ; mais, à notre avis, ses effets n'ont pas été moins funestes que ceux de la Renaissance. Les savants n'écrivaient que pour la pédagogie; avec la Réforme on n'écrira plus que pour la religion. Non pas que Luther fût l'ennemi du théâtre. Bien loin de là, car la plupart des écrivains du XVIe siècle s'appuient sur les éloges qu'il décerne à « Tobie », à « Judith » et à « Suzanne » [4]. Luther [5], avoue franchement son goût pour le théâtre, et il a lui-même fait jouer des pièces par les étudiants de Wittemberg [6]. Mais le théâtre n'était pour lui qu'un moyen de propagande religieuse ; il devenait une succursale de l'Église réformée. Le théâtre de la Réforme, c'est la Bible mise en dialogue, ou le pamphlet religieux mis en drame ; les dramaturges de la Réforme appartiennent à deux catégories : ils sont ou pasteurs-maîtres d'écoles, ou polémistes. Leurs fonctions obligeaient les pasteurs à écrire des drames, et ils n'y voyaient guère qu'une leçon mise en action : savants et pasteurs se rencontraient donc sur le même terrain. Pour les polémistes le cas est différent. Ils ne s'occupent plus de morale, la religion l'a supplantée ; mais le but reste

[1] Préface « Die Hervorbringung lateinischer Gedichte ist mehr ein Probestück erworbner Gelehrsamkeit, als freier Trieb wirksamer Poesie. »

[2] Mone, Schauspiele des Mittelalters. Karlsruhe, 1846, II, p. 369-370.

[3] Grimm, préface.

[4] Tittmann, Schauspiele des sechzehnten Jahrhunderts. Leipzig 1868 Préface ; Proelsz, Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Deutschland von der Reformation bis auf die Gegenwart. Leipzig, 1883, vol. I, p. 30, 31.

[5] Tischreden, cité par Genée Lehr-und Wanderjahre p. 173.

[6] Gervinus, Geschichte der deutschen National literatur. Leipzig, 1872, vol. III, p. 96.

toujours le même, c'est toujours une leçon à donner. Aussi toutes ces pièces ont-elles le même défaut : ce ne sont pas des œuvres dramatiques. Celles des pasteurs sont taillées sur le patron des pièces savantes, et ne valent guère mieux, celles des polémistes ne sont que des dissertations indigestes, mal composées, mal écrites, dans lesquelles à la place d'action, on trouve des injures à l'adresse des adeptes de la religion opposée. Les pièces pour et contre Luther [1], en fournissent la preuve évidente.

Avec certaines de ces pièces, les mystères reviennent sur la scène [2], Dieu y coudoie le diable, l'allégorie reparaît, c'est un retour en arrière.

Ainsi la Bible, les pamphlets mis en drame, les allégories, voilà tout le théâtre de la Réforme. Mais encore peut-on écrire une pièce religieuse qui soit dramatique ? Oui, mais ce n'est pas le cas ici. Prenez, en effet, n'importe quel drame religieux. La scène s'ouvre, le dialogue commence, l'auteur dévide son écheveau, et le drame ne finit que quand l'histoire est finie. Sauf la « Suzanne » de Rebhun, il n'y a aucune pièce religieuse qui mérite d'être citée. Les pièces d'Ayrer n'ont aucune valeur, les pièces bibliques de Hans Sachs sont la partie la plus faible de son théâtre. Elles sont filandreuses, sans mouvement, sans vie : l'auteur a l'air de faire un pensum dont il a hâte de se débarrasser. Herder disait de ses sermons qu'ils n'avaient de religieux que le Pater du commencement et le Pater de la fin [3] : ôtez le prologue et l'épilogue des pièces de Hans Sachs, vous ne croirez jamais que vous lisez un drame.

Qu'il y a loin de ce théâtre, au théâtre français de la Renaissance ! Comparez l'Abraham sacrifiant de Th. de Bèze avec la meilleure pièce biblique du XVIe siècle en Allemagne, comparez les Juifves de Garnier, le Saül furieux de La Taille avec les pièces allemandes du temps ! Rien ne prouve mieux la différence d'esprit et de culture que les résultats de la Renaissance dans les deux pays. Chez nous la tragédie arrive à sa forme presque définitive ; en Allemagne, il n'y a même pas de forme unique,

[1] Voir le catalogue dans Goedeke, Grundriss. Dresde, 1862, vol. I, p. 380.
[2] St.-Luc par Greff.
[3] Cité par Hettner, Die deutsche Litteratur im 18ten Jahrhundert. Brunswick, 1879, vol. III, p. 93.

comme il n'y a pas de langue, comme il n'y a pas de goût; il n'y a que des œuvres de parti. Lessing a dit quelque part que la Réforme a été en Allemagne une œuvre d'égoïsme : savants et réformés ont donc marché la main dans la main.

En effet, si la Renaissance a ramené les savants du XVI[e] siècle en arrière, vers les humanistes du siècle précédent, en bornant les sujets dramatiques aux sujets de morale et de pédagogie, la Réforme en les limitant à la religion, n'a fait qu'accentuer l'influence funeste de la Renaissance. Aussi, la plus grande partie du théâtre, à cette époque, est-elle, pour ainsi dire, empruntée à la Bible; si l'on ne prêche pas on moralise. La forme du drame est savante, le fond est didactique, c'est toujours de la morale ou de la religion. Il suffit, pour s'en convaincre, de de lire la « Suzanne » de Rebhun : un épilogue de 142 vers explique toute la morale de la pièce. Rebhun n'a pas mieux compris la Renaissance que ses contemporains; toutes ses pièces sont empruntées à la Bible, elles ont toutes pour but une leçon de morale[1].

Parmi tous les écrivains du temps, un seul a vu dans la Renaissance autre chose que l'imitation de la lettre et de la forme; cet honneur revient à Hans Sachs, le cordonnier de Nuremberg. Le premier, il essaie de séculariser le drame en Allemagne, le premier il se débarrasse des sujets religieux, et écrit sur des sujets profanes. Par là il est réformateur, car il indique à ses successeurs la voie à suivre pour arriver à la création du théâtre allemand. Hans Sachs, a dit Gervinus, « est un réformateur dans la poésie au même titre que Luther dans la religion, que Hutten dans la politique[2]. » Malheureusement sa réforme est restée lettre morte, et ses tragédies sur des sujets profanes n'ont aucune valeur, elles sont pour la forme et le fond, de beaucoup inférieures à celles de Rebhun « et même aux plus grossières tragédies espagnoles, anglaises, ou françaises du XV[e] siècle.[3] » Hans Sachs n'a donc exercé aucune influence sur le drame; son œuvre est stérile comme celle de Rebhun.

[1] Voir la préface de Suzanne.

[2] Geschichte der deutschen National literatur, vol. II, p. 694. « Es ist ein Reformator in der Poesie so gut wie Luther in der Religion, wie Hutten in der Politik ».

[3] Ph. Chasles, L'Allemagne ancienne et moderne. Paris, 1857, vol II, p. 118.

En résumé, tout est encore à faire. Si les savants ont réussi à donner une forme correcte au drame, ils n'en ont pas compris l'essence, ils n'ont pas saisi le rôle de l'action. Ils ont cru que le drame n'était que l'exposition complète et détaillée d'un fait, et ils n'ont pas vu que, pendant que l'historien se borne à énumérer des résultats, le poète dramatique doit nous faire connaître les causes qui les ont provoqués, nous en expliquer le pourquoi et le comment. Un drame est donc une étude de mœurs, le poète dramatique est donc un moraliste, qui analyse les mouvements des passions de chaque individu, en tant que mobiles de ses actes, pour en noter exactement l'influence sur ses déterminations. Cette analyse est la base du drame qui au lieu d'être un simple ensemble de faits, est un ensemble de forces qui se froissent, et qui par leur choc amènent progressivement, en les faisant naître en quelque sorte sous nos yeux, les résultats enregistrés par l'histoire. Ces forces réunies forment l'intrigue ; l'action en est l'ensemble. S'il n'y a pas d'intrigue, il n'y a pas d'action, partant pas de drame. C'est ce que n'ont pas senti les savants du XVIe siècle ; qui, par suite, n'ont jamais écrit une seule pièce vraiment dramatique. Ils ont été des historiens, peut-être, mais bien qu'ils aient beaucoup moralisé, ils n'ont jamais été des moralistes.

Au dire d'un contemporain du poète Agricola, sa pièce « Jean Huss » (1537) « ressemblait autant à un drame qu'un corbeau à un cygne [1]. » J'en dirai autant de toutes les pièces du théâtre savant ; du drame il n'y a que le nom.

[1] Cité par Genée, Lehr-und Wanderjahre : page 148 « Sie ist einer rechten Tragedia gleich so aehnlich als ein Rab einem Schwan ».

CHAPITRE II

LE THÉATRE ALLEMAND ET L'INFLUENCE ANGLAISE JUSQU'A LA POÉTIQUE D'OPITZ.

1590-1624.

1° Les acteurs anglais achèvent la sécularisation du drame, ils déshabituent le public des pièces didactico-religieuses, débarrassent la scène des mystères et des moralités en substituant au comique de convention, le comique naturel, et en offrant aux spectateurs des drames d'un goût nouveau.
2° Supériorité des acteurs anglais sur les acteurs allemands, Effet produit par leurs représentations sur le public. Caractère de leurs pièces. Elles répondent à la tournure de l'esprit du temps. L'action et la partie comique dans les pièces anglaises. Comparaison avec le comique des Mystères et autres pièces du temps, les danses, les ballets, les pantomimes.
3° Le Hanswurst allemand et le fou anglais. Fusion du comique anglais avec le comique allemand. Le Bouset du duc de Brunswick le Clam d'Ayrer. Le Pickelhering. Fin des pièces didactiques.
4° Les pièces d'Ayrer et du duc de Brunswick. Résultats négatifs.

Hans Sachs avait montré la voie à suivre, mais personne ne l'avait suivie ; le théâtre allemand était toujours représenté par les pièces didactiques et religieuses. Avec l'année 1590, un changement de direction se produit ; c'est l'année de l'arrivée des acteurs anglais en Allemagne. Il n'entre pas dans notre plan d'étudier en détail ces acteurs et leur répertoire ; nous n'avons à examiner que l'influence qu'ils ont exercée sur le théâtre allemand.

Selon nous elle est capitale, en ce sens qu'ils ont sécularisé le drame d'une manière définitive. Ils ont déshabitué le public des pièces didactico-religieuses, et, par suite, en lui offrant des drames d'un goût nouveau, débarrassé la scène des Mystères.

« Le théâtre anglais du XVI[e] siècle offrait, dit M. Mézières,

la plus grande diversité : des pièces bouffonnes en partie improvisées par des acteurs populaires, des drames classiques, réguliers, sérieux, ornés de discours et de lieux communs oratoires, une comédie de cour mythologique et quintessenciée, enfin, des tragédies poétiques, passionnées, pleines de mouvement, d'imagination et d'actions tragiques, de péripéties, de catastrophes et de luttes sanglantes. »[1]. Nous connaissons maintenant les caractères des pièces renfermées dans les collections publiées par les Anglais en 1620 et 1624 ; ce sont les mêmes. Il suffit, pour s'en convaincre, de jeter un coup d'œil sur Titus Andronicus.

On sait avec quel enthousiasme l'Allemagne accueillit ces pièces. Les acteurs anglais arrivaient, en effet, au bon moment ; il n'y avait en Allemagne ni pièces, ni acteurs. Aussi furent-ils, dès leur apparition, les idoles de la foule. Car, il ne faut pas se dissimuler que ce qui fit leur succès, c'est surtout leur jeu. Avec ces acteurs les yeux trouvaient leur compte ; ils savaient par leurs gestes et leurs accents varier les effets dramatiques, produire l'émotion, la surprise, la crainte, l'attendrissement ou le rire. Ils observaient les nuances, savaient donner du relief à telle partie de leur rôle, laisser telle autre dans la pénombre, en un mot, donner une figure au personnage qu'ils étaient chargés de représenter, tous effets auxquels ne pouvaient prétendre les acteurs allemands. Si l'on songe, en outre, que les pièces étaient accompagnées de musique, de danses, et de parties comiques fort développées, on pourra se faire une idée de la transformation qui se produisit tout d'un coup, et comme par enchantement, sur la scène allemande, et de l'impression que ces acteurs produisirent sur le public. Si, d'autre part, on ajoute à cette variété de jeu, le luxe des costumes, la belle prestance des hommes, leur assurance en scène, et le feu qu'ils mettaient dans l'exécution de leurs rôles, on comprendra que l'attraction ait été irrésistible. Les témoignages des contemporains sont unanimes sur ce point[2].

Leur jeu était donc calculé pour frapper les spectateurs, il s'adressait surtout aux yeux ; quant à la partie comique, c'était l'affaire du fou, et ce fou était un artiste en son genre. C'est

[1] Prédécesseurs et contemporains de Shakspeare. Paris, 1881, chap. IV.

[2] Voir Cohn, Shakspeare in Germany in the sixteenth and seventeenth centuries. London, 1865, passim.

par leur jeu que les acteurs anglais ont donc contribué à acclimater en Allemagne un genre de drame nouveau.

Représentons-nous maintenant leurs pièces. Ce sont, a-t-on dit bien des fois, des pièces écrites par des bourreaux et pour des bourreaux[1]. Mais c'est ce qu'il fallait aux gens de ce temps là. Vivant dans une atmosphère de guerres, de luttes sanglantes, ils trouvaient ces scènes naturelles; c'était le tableau de leurs mœurs qu'on leur offrait. Aussi goûtèrent-ils naïvement, brutalement le plaisir qui leur était offert. Qu'on lise quelques passages des Visions de Moscherosch[2], et l'on verra si le théâtre anglais n'était pas la peinture fidèle des mœurs allemandes du XVIIe siècle!

Les anglais qui importèrent ces pièces en Allemagne étaient des connaisseurs, ils étaient sûrs de réussir en conviant les allemands à leurs représentations; ils savaient prendre le public par le bon côté.

Scènes atroces, pièces sauvages, a-t-on dit. Sans doute, mais quel que soit le caractère des pièces anglaises, il est évident que les plus mauvaises sont au point de vue de l'effet dramatique, supérieures et de beaucoup à la meilleure des pièces allemandes d'alors. Car on ne peut contester aux drames anglais la vivacité, le mouvement, la vie. Là, au moins, on voit quelque chose qui se rapproche du drame, on voit des personnages qui agissent dans un but déterminé, qui savent ce qu'ils veulent, et cherchent le moyen d'arriver à leurs fins. Là l'intrigue existe, elle nous intéresse, nous suivons avec attention la marche des événements, car l'action marche toujours en avant jusqu'au dénoûment. Certes, il y a dans ces pièces des maladresses, des gaucheries, des scènes inutiles, des parties comiques qui se mêlent aux parties sérieuses; mais nous ne les donnons pas non plus comme des modèles, nous disons qu'elles étaient faites pour le goût des auditeurs du temps; c'est à ce point de vue qu'il faut les juger. Ainsi, pièces remplies de mouvement, tirades ampoulées, situations émouvantes mises en relief par un jeu varié, calculé pour produire le plus d'effet, partie comique inséparable de chaque pièce, voilà les sources de l'influence des acteurs anglais. Je n'ai pas besoin de dire que les dra-

[1] Joret, Herder et la Renaissance littéraire en Allemagne. Paris, 1875, p. 82;

[2] Vom Soldatenleben.

mes anglais n'avaient que de vagues ressemblances avec les pièces représentées jusque là en Allemagne : les détails que je viens de donner le démontrent.

Mais, dira-t-on, le comique existait déjà dans les pièces allemandes ? Si nous nous reportons aux mystères allemands, nous y trouvons, en effet, l'élément comique partout mêlé à l'élément religieux. Celui-ci, trop sérieux, aurait vite fatigué les auditeurs, et comme les Mystères étaient destinés à enseigner la religion, il fallait à tout prix se faire écouter. Le comique était un moyen tout trouvé, c'était l'amorce qui devait attirer le peuple à cette sorte de catéchisme de persévérance. Les Mystères français et anglais offrent la même particularité, si bien que l'on a pu dire que « la moitié du drame chrétien n'est qu'une farce[1]. »

Le comique existait donc, mais quel comique ? Toujours le même, les diables dans les Mystères, le vice dans les Moralités. Les pièces allemandes du XVI[e] siècle ne connaissent pas d'autres sources de comique. Aussi ce comique a-t-il toujours quelque chose de conventionnel, quelque chose d'allégorique, partant quelque chose de froid. On sent là l'influence des théories de la Réforme. Le diable même est plutôt horrible que comique avec son long corps noir et velu, sa longue queue, ses grandes oreilles qui se rabattent sur sa figure, ses yeux démesurés, et son nez camard. L'accoutrement du Vice n'avait en lui-même rien de comique. Mais les Allemands du temps étaient moins difficiles que nous.

Le comique anglais de la fin du XVI[e] siècle est plus varié, plus vivant, plus humain, plus naturel que les personnifications de l'Allemagne. Que l'on compare l'Interlude des 4 P [2] (1545,) avec les scènes comiques des grandes et des petites Diableries, que l'on songe aux chansons, aux danses que l'on intercalait dans toutes les pièces, et l'on verra la distance qui sépare le comique anglais du comique allemand. Autant l'un est gai, vif, amusant, autant l'autre est sententieux, maussade et sévère ; on sent que l'un prêche, et que l'autre est disposé à rire de tout, du prédicateur au besoin. Un comique naturel, un comique de si-

[1] Aubertin, Ouvrage cité, vol. I, p. 572.

[2] (Palmer, Pardoner, Pedlar, Pothecary). Voir Jusserand, Le théâtre en Angleterre depuis la conquête jusqu'aux prédécesseurs de Shakspeare. Paris, 1877, p. 151.

tuation, un comique de mots, et, disons-le, un comique de gestes, de grimaces, qui touche de près à l'acrobatie, tel est le caractère du comique anglais. Aux diableries, les Anglais substituent le comique humain, aux allégories la réalité ; au Hanswurst, ce vieux bouffon des Fastnachtspiele, ils substituent Johann Bouset qui deviendra plus tard Pickelhering, et Hans von Stockfisch, pour ne citer que les noms les plus connus portés par ce personnage. Le Hanswurst n'est, en effet, pas toujours comique, c'est plutôt un personnage de réflexion que d'action, il est plutôt en marge de la pièce que dans la pièce elle-même, et tout son rôle se borne à débiter de froides maximes qui ne font qu'interrompre l'action, et ne provoquent que rarement le rire. Hanswurst est une sorte de moraliseur, qui tient bien plus du fou de cour que du fou naturel ; il raisonne plus qu'il ne divertit. C'est une sorte de personnage collectif, j'allais dire une sorte de chœur, qui assiste à la représentation de la pièce, voit se dérouler les événements, et exprime l'opinion du bon sens sur ce qu'il voit. A priori ce personnage n'est pas comique ; c'est « Morale » jetée dans la pièce. Or, le rôle de moraliste est toujours froid, toujours monotone. Hanswurst n'échappe pas à ce défaut.

C'est à ces trois éléments (diables, vices, Hanswurst) que les Anglais ont opposé le clown, car c'est le nom qui convient au personnage comique principal de leurs pièces. Je ne veux pas faire ici une étude détaillée sur le clown, je me bornerai à caractériser le résultat de la fusion du rôle du clown avec celui de Hanswurst, fusion qui a fait disparaître le vice et les diables de la scène. Elle s'est d'ailleurs opérée d'autant plus facilement, que je crois saisir une parenté entre le Hanswurst et le fou anglais, j'entends le fou de cour.

En effet, le fou de cour est aussi un personnage de réflexion qui représente le bon sens humain en face des différentes circonstances de la vie journalière. Comme Hanswurst, c'est un froid raisonneur, c'est la raison placée au pied de la scène, qui, sèchement, reprend tout ce qui paraît s'écarter du cours normal des choses. Je retrouve dans le fou de cour et dans le Hanswurst un reste des personnages allégoriques des Moralités. Mais, le fou de cour et le fou naturel n'ont que fort peu de caractères communs. A côté du fou raisonneur, la farce a placé un autre personnage, un autre fou d'un caractère dif-

férent. Fou, il ne s'appelle ainsi qu'en raison des excentricités qu'il se permet, il songe à la farce plutôt qu'à la morale, il est plutôt clown qu'autre chose. L'esprit n'est pas son fait, distraire les spectateurs, et non les censurer, voilà son but, danser, sauter, faire des grimaces, voilà son rôle. Il est inutile de dire qu'il y a une différence bien marquée entre le Hanswurst et le fou des acteurs anglais, c'est-à-dire le clown. Ce n'est cependant pas le clown, mais bien un mélange de clown et de fou raisonneur, que les premiers acteurs anglais ont importé en Allemagne, car il y a entre Bouset (fou du duc de Brunswick) Johann Clam (fou d'Ayrer) et Pickelhering (fou des collections de 1620-1624) de profondes différences.

Sous l'influence anglaise Hanswurst est devenu Bouset, moraliseur mêlé d'acrobate. En effet, Hanswurst, sous le nom de Bouset, moralise et bat des entrechats ; au lieu de regarder l'action d'un œil philosophique, il y prend part. Il s'est rajeuni ; il comprend qu'on soit jeune, et qu'on le fasse voir. Mais... il se sent encore de son origine, la maxime de morale est toujours prête à sortir de sa bouche, que tordait l'instant d'avant une grimace [1]. Aussi est-il un peu froid; il a besoin de tout son talent acrobatique pour se faire supporter.

Il n'en est pas de même du fou d'Ayrer; il a plus d'humour, plus de verve, il tient davantage du pitre, il est plus souple que Bouset, plus drôle, il ne songe plus à moraliser, il préfère la farce à la morale, les cabrioles aux dissertations. Le rôle de Clam est plus varié, plus vivant que celui de Bouset, Clam est un Arlequin mêlé de Pantalon. Le Clam d'Ayrer c'est la fin du rôle du moraliseur au théâtre, c'est le personnage qui représente la nouvelle tendance du comique dans le drame allemand, c'est le vrai produit de l'influence anglaise, c'est à la fois la fin des moralités et des pièces didactiques et religieuses. Avec Pickelhering la morale aura définitivement quitté la scène allemande : ce nom marque l'arrivée de Paillasse, et l'on sait s'il faut demander de la morale à ce personnage !

Telle est l'influence du comique anglais sur le théâtre allemand ; il achève le mouvement produit par le drame, il dés-

[1] Voir les vers de Max Mangoldt sur la foire de Francfort : Ein Discurss von der Franckfurter Messe und ihrer underschiedlichen Kauffleuten gut und boesse, 1615 (Cités par M[r] Creizenach, Die englischen Comœdianten in Deutschland. Collection Kürschner, p. 325, 326).

habitue le public des moralités et de toutes les pièces didactiques. C'est en se plaçant à ce point de vue, que j'ai appelé capitale l'influence anglaise.

D'ailleurs, il est un fait qui en démontre la force, c'est l'imitation des drames anglais que l'on reconnaît dans les œuvres de deux écrivains de la fin du XVI[e], siècle et du commencement du siècle suivant : Ayrer et le duc Henri Jules de Brunswick.

Je n'ai pas à étudier les détails de cette imitation; je cherche à déterminer l'influence que les pièces de ces deux écrivains ont exercée sur la formation du théâtre allemand.

Disons le tout de suite, Ayrer et le duc de Brunswick n'ont rien fait pour le théâtre; ils n'ont qu'un mérite, c'est d'avoir aidé à la sécularisation du drame, en choisissant des sujets en dehors de la Bible. Ils les ont empruntés, en effet, le duc de Brunswick surtout aux nouvelles italiennes, Ayrer aux nouvelles, et à l'histoire universelle. Ayrer promène ses auditeurs en Grèce, à Rome, en Turquie, en Angleleterre, en Prusse, etc; c'est la voie indiquée par Hans Sachs.

Les deux écrivains ont, du reste, un peu les mêmes caractères, chose naturelle, puisqu'ils imitent les mêmes modèles.

Leurs pièces sont mixtes, c'est-à-dire mêlées de tragique et de comique, de musique, de chants et de danses. Pour l'un comme pour l'autre, ce qui fait la tragédie, c'est l'effusion du sang; aussi les cruautés abondent-elles dans leur théâtre. De plus, ils écrivent tous deux en vue de la représentation[1]; Ayrer prend la peine de le dire dans la préface de l'Opus theatricum[2]. Ils cherchent donc tous deux à donner du mouvement à leurs pièces ; mais, tandis qu'Ayrer fait consister l'action dans le changement continuel des personnages en scène et des situations, sans aucun souci de la vraisemblance, tandis qu'il poursuit l'effet par tous les moyens, et ne vise qu'à parler aux yeux, même au moyen des exhibitions les plus grotesques, plus savant, le duc de Brunswick sait ce que c'est que l'action, et s'efforce de conformer son drame à l'idée qu'il se fait des exigences du théâtre. Il cherche donc une action centrale, autour de laquelle tourne toute la pièce, il crée des situations dramatiques, il essaie de faire découler les effets de

[1] Voir Cohn, ouvrage cité, p. 62.
[2] Nuremgber, 1618.

causes nettement déterminées, il tâche de dessiner des caractères, il veut animer le drame par des moyens intrinsèques, par les seules ressources de l'intrigue. C'est ce qui le distingue d'Ayrer, et il a déployé dans l'intrigue de ses pièces une telle habileté que la critique a cru y reconnaître la collaboration de quelques-uns des acteurs anglais qu'il entretenait à sa cour [1]. Il n'y a, en effet, aucune comparaison possible, à ce point de vue, entre son drame et celui de tous ses prédécesseurs. Dans le drame du duc de Brunswick, il y a une action ; le drame d'Ayrer, c'est une histoire mise en dialogue, c'est un drame à la façon de celui de Hans Sachs.

Un autre point de ressemblance entre le duc de Brunswick et Ayrer, c'est le rôle du fou, en ce sens qu'il fait désormais partie intégrante du drame. Nous avons vu que le fou d'Ayrer tient davantage de l'acrobate, que celui du duc de Brunswick n'a pas perdu l'habitude de moraliser. C'est dire que le duc de Brunswick laisse encore une place à la morale dans son drame, qu'il est didactique. Toutes ses pièces se terminent, en effet, par des épilogues qui en dégagent la morale, et il n'est pas rare qu'elles renferment une invocation à Dieu [2]. Ayrer est bien moins didactique, et si le poète met un épilogue à certaines pièces, c'est plutôt pour ne pas rompre ouvertement en visière avec la coutume, que par conviction [3].

Il en est de même du rôle des diables.

Tandis que le duc de Brunswick leur laisse une place dans presque toutes ses pièces [4], Ayrer leur substitue d'autres personnages, tels que des magiciens, qui sont, il est vrai, un peu de la même famille [5].

[1] Cohn, ouvrage cité, p. 62, lui donne l'acteur Brown pour collaborateur.

[2] Voir l'épilogue de Suzanne, de Buhler et Buhlerin, de Ehebrecher, de der ungerathene Sohn.

[3] Voir n° 19, Tragœdia von Valentin und Urso (vierter Theil), vol. III, p. 1612. Édition de Stuttgart.

[4] Il faut en excepter les pièces intitulées : Suzanne, Comœdia von einem Weibe, Comœdia von einem Wirthe, Comœdia von einem Edelmann, Satrapa Vincentius Ladislaus. (Consulter sur le duc de B., Hermann Grimm, Das Theater des Herzogs H. J. von Braunschweig. Marburg, 1859).

[5] Il y a des magiciens dans 6 pièces, n°s 19, 20, 22, 33, 38, 68. Voir l'édition Keller dans la collection de Stuttgart. Consulter aussi Karl Schmitt, Jacob Ayrer, ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Dramas. Marburg, 1851.

On voit que si les deux écrivains subissent l'influence des Anglais ils restent cependant attachés à la pratique de leur temps; le drame n'est pas encore émancipé.

Je ne dis rien de la langue; le duc de Brunswick écrit en prose, et son style est remarquable par sa rudesse; de plus on trouve dans ses pièces nombre de scènes écrites en dialectes[1]. Le drame d'Ayrer est en vers de 8 syllabes, mais ses vers ne valent pas mieux que la prose du duc.

En résumé, Ayrer et le duc de Brunswick n'ont guère imité des Anglais que les mauvais côtés; mais, malgré la supériorité que les Anglais avaient encore dans leurs défauts sur les Allemands, cela ne suffisait pas pour tirer du néant le théâtre. Aussi leur drame n'a-t-il pas plus produit de résultats que celui de Rebhun, car, lorsqu'il s'agissait de donner une représentation sérieuse, non seulement on ne jouait pas leurs pièces, mais encore on avait recours à des drames traduits du grec[2]. Il était grand temps que la théorie vint apprendre aux Allemands les différences qui séparent chaque genre dramatique, car nul ne les connaissait encore.

[1] Dans toutes sauf dans « Der ungerathene Sohn ».
[2] Théâtre académique de Strasbourg.

CHAPITRE III

LE THÉATRE ÉTRANGER ET L'ESPRIT ALLEMAND; VERS QUEL PEUPLE LEURS GOUTS PORTAIENT-ILS LES ALLEMANDS?

1° Le drame anglais ne convient pas à la tournure d'esprit des Allemands. Différences entre l'esprit anglais et l'esprit allemand. Du pédantisme au 17e siècle et de son influence sur le théâtre.
2° Le théâtre grec et l'esprit allemand, la Poétique d'Aristote en Allemagne. Affinités d'esprit entre les Grecs et les Allemands.
3° Le théâtre latin en Allemagne. Aux yeux des Allemands, Sénèque complète les Grecs. Le goût romain et le goût allemand.
4° Le théâtre français et le théâtre hollandais en Allemagne. Le théâtre français de la fin du 16e siècle ne répond pas absolument aux aspirations de l'esprit allemand ; le théâtre hollandais est plus conforme à l'idée que les Allemands se faisaient du théâtre. Conclusion.

Les pièces d'Ayrer et du duc de Brunswick font voir que si la forme du drame a changé, l'esprit qui l'anime n'a guère varié. Les deux écrivains, en effet, restent attachés aux idées de leur temps, les diables et la morale jouent encore dans leur théâtre un rôle considérable; les Anglais n'ont pas réussi à séculariser entièrement le drame.

Or, il ne pouvait guère en être autrement.

L'esprit allemand, diffère en effet, sensiblement de l'esprit anglais.

Les Anglais se sont débarrassés plus vite que les Allemands de l'espèce de raideur de l'esprit qui caractérise les races germaniques. Les Allemands, au contraire, ont conservé longtemps la tournure d'esprit que leur avaient donnée la Scolastique et la Réforme : les humanistes du xve siècle, ces éducateurs de la jeunesse, ont marqué les esprits d'une empreinte ineffaçable. Formé à cette école, mûri dans les discussions et les querelles théologiques, l'esprit allemand s'est de bonne heure habitué à la concentration, il s'est, en quelque sorte, renfermé dans un champ d'investigations toujours les mêmes, et, par le fait, la carrière

où se déployait son activité est restée fort limitée. Il manque de souplesse; il est, à cette époque, moins accessible aux progrès que l'esprit de la plupart des autres nations.

A force de s'attacher toujours aux mêmes sujets d'études, l'esprit allemand devient, pour ainsi dire, étranger à tout ce qui ne rentre pas dans sa sphère ordinaire d'action. Pour cette raison, les Allemands sont, au point de vue du développement de l'esprit, à la fin du XVIe siècle, bien inférieurs aux Anglais. Les Anglais marchent en avant avec le temps, parce qu'aucune scission religieuse n'excite les savants les uns contre les autres, et ne concentre, pour les épuiser peu à peu, toutes leurs forces dans une lutte de doctrines, dont la culture intellectuelle ne retire aucun profit. Les Allemands, au contraire, restent stationnaires, les savants combattent les savants, et l'esprit ne fait aucun progrès: ils en sont encore aux Mystères, aux Moralités, aux Diableries, et autres pièces religieuses, quand depuis longtemps les Anglais sont entrés dans des voies plus modernes. Pendant que les Anglais vivent de la vie des autres nations, les Allemands se cantonnent chez eux, ils sont et restent enfoncés dans la discussion et dans la religion. Les acteurs anglais ont beau leur faire entrevoir des sujets nouveaux, ils ne réussissent pas à les assouplir, à les arracher complètement à leurs questions de morale et de religion, à les pousser en avant dans la voie moderne; la Réforme est encore trop récente; pour transformer l'esprit allemand, il aurait fallu refaire son éducation par la base.

A ce genre d'esprit le drame anglais ne convenait pas pour plusieurs raisons.

D'abord, il s'écartait trop du genre de spectacles auxquels les Allemands étaient habitués : le savant allemand qui assistait à ces représentations était absolument dépaysé.

En effet, le drame anglais ne parlait ni de morale ni de religion, en second lieu, il était, eu égard à la tournure de leur esprit, trop mouvementé et trop vaste. Le changement continuel de situations fait naître à la fois trop d'idées dans l'esprit, il ne peut les suivre jusqu'au bout; par suite, ces idées n'arrivent pas à la clarté voulue, l'esprit n'a pas le temps de les démêler et de se les assimiler. Il y a dans l'esprit allemand trop de tendance à l'abstraction, il manque de rapidité dans la conception, et dans l'assimilation. C'est, d'ailleurs, à ce goût pour l'abstraction que j'attribue l'insuccès des Allemands dans

la comédie. L'Allemand ne sait pas rire, comme il ne sait pas faire de la critique ; dans la comédie il philosophe dès le début, et il n'y a de comiques que les efforts que fait l'écrivain pour provoquer le rire de ses auditeurs.

Mais, dira-t-on, le drame anglais a cependant été accueilli en Allemagne avec la plus grande faveur ?

Oui, mais, à mon avis, c'est là un succès de curiosité : c'est pour le jeu des acteurs plutôt que pour les pièces elles-mêmes que les Allemands allaient au théâtre [1]. Encore faut-il distinguer. Le peuple était passionné pour ces spectacles, mais les savants détournaient la tête avec horreur. Pour eux les drames anglais sont trop animés, partant contraires à la dissertation et à la discussion qui, à leur sens, doivent faire le fond de toute pièce de théâtre. De plus, le mélange du comique et du tragique ne convenait pas à leur amour des genres nettement déterminés, le Hanswurst et ses farces ne sont pas leur fait. Il est, en effet, indiscutable que la Renaissance a élevé en Allemagne entre les savants et le peuple une barrière infranchissable. « La renaissance savante, dit Hettner, ne reconnaît pas à l'élément populaire le droit d'exister [2]. » Le style manquait de relief, bref, le drame anglais était trop populaire. Aussi faut-il voir avec quel dédain renouvelé de la Pléiade, les savants repoussaient toutes ces « drogueries » [3], en Allemagne comme en Hollande [4].

Le drame anglais, c'est un drame pour le peuple ; les imitations d'Ayrer et du duc de Brunswick le prouvent. Quel savant, en effet, pouvait trouver du plaisir à écouter « la belle Sidea » ou le « Fleischhauer » ? Un autre fait prouve encore le caractère populaire du drame anglais, c'est le résultat immédiat de l'imitation allemande : le Hanswurst devient acrobate ou paillasse !

Les Allemands eux-mêmes reconnaissent, d'ailleurs, si bien

[1] « Wegen dess Narren grober Possen » dit Mangoldt dans les vers déjà cités.

[2] « Die gelehrte Renaissance gesteht dem Volksthümlichen gar kein Recht des Daseins zu. » Histoire de la littérature allemande au 18e siècle, vol. I, p. 151.

[3] Ronsard, Poétique à Delbenne.

[4] Voir Opitz, Poétique, chap. V et Jonckbloet, Geschichte der niederlændischen Litteratur. Leipzig, 1872, vol. II, p. 86.

ce caractère populaire, que quand ils ont voulu battre en brèche le drame savant de Gottsched, ils lui ont opposé le drame anglais. Du reste, c'est toujours dans un but de réaction et d'opposition que l'on a imité en Allemagne le théâtre anglais, et non pas par affinité de goûts et d'aspirations. Gœthe a-t-il eu, à l'époque de sa maturité, la même passion pour Shakespeare qu'au moment où il écrivait Gœtz de Berlichingen ? De Gœtz de Berlichingen à Iphigénie quelle distance ! que sera-ce quand il aura vu Talma !

Shakespeare ? Que n'a-t-on pas écrit en Allemagne pour démontrer que c'est un vrai poète allemand [1] ? A mon avis, l'engouement des Allemands pour Shakespeare n'a jamais été que factice, que simulé, et, s'ils l'ont exalté au XVIIIe siècle, c'était pour faire pièce au théâtre gênant de leurs voisins. C'était à l'époque de la dictature de Gottsched, le théâtre français triomphait : Shakespeare a été la machine de guerre qui a servi à détruire l'influence française.

Mais, dira-t on, on a imité Shakespeare avec frénésie, dès qu'on l'a connu [2]. Oui, mais c'est là un nouvel argument pour la défense de notre opinion. La Dramaturgie de Hambourg date de 1767, la période de réaction, la période « d'assaut et d'irruption » date de 1768, 1769. Or, qu'est-ce que cette période, si ce n'est le fruit des attaques virulentes de la Dramaturgie ? Pourquoi imite-t-on Shakespeare ? Par haine du théâtre français. Laissez passer les années par dessus cet enthousiasme, et vous verrez Gœthe revenir à la tragédie grecque, Schiller écrira non plus les Brigands, mais la Fiancée de Messine. C'est que Gœthe et Schiller sont Allemands avant tout, et que la nature finit toujours par l'emporter sur la passion. Un mouvement d'entraînement les a portés vers Shakespeare, leur goût allemand les a ramenés vers un théâtre plus en rapport avec leur tournure d'esprit. L' « Olympien » Gœthe sciemment enthousiaste de Shakespeare, mais c'est un pur paradoxe ; la

[1] Gervinus, Shakespeare. Leipzig, 1872, vol. I, p. 11, préface. Voir aussi le « Shakespeare » de M. Max Koch. Stuttgart, 1882, où je lis cette phrase : Wir Deutsche, die Shakspeare wie einen unserer eigenen Dichter... geliebt, nennen ihn mit besonderer Vorliebe, einen germanischen Dichter. » p. 171.

[2] Voir Genée, Geschichte der Shakespeareschen Dramen in Deutschland. Leipzig, 1870.

forme de son drame ne convient pas plus à son génie, qu'il ne convenait, un siècle et demi avant, aux savants du XVIIe siècle.

Ils ne pouvaient prendre les drames anglais pour modèles ; c'eût été renier du coup toutes leurs idées, c'eût été renoncer au pédantisme, et l'on sait que pédant et savant sont mots synonymes à cette époque.

Un seul genre convenait à la tournure de leur esprit : c'est la tragédie.

La tragédie, en effet, est le rêve le plus noble d'une nation cultivée, c'est le reflet de la civilisation, de la culture intellectuelle et artistique d'un peuple ; elle ne naît qu'à des époques éclairées, où tout porte le cachet de la maturité [1]. Créer la tragédie de toutes pièces, c'était arriver dès le début au sommet, c'était donner à toute une époque un parfum de culture et de politesse supérieures. La tragédie, c'est le genre le plus noble, celui qui dans l'esprit des savants l'emporte sur tous les autres, c'est leur rêve, leur ambition. D'ailleurs, elle a toujours tenté les pédants ; c'est un porte-voix si commode pour lancer les maximes emphatiques et les théories creuses ! Elle se prête, plus que tout autre genre, à ce déploiement de grandeur factice, d'affectation et d'emphase, qui sont la caractéristique du pédantisme, de la science qui manque de goût et de tempérament. A ce point de vue, la tragédie devait fatalement naître en Allemagne au XVIIe siècle ; c'est le fruit naturel du pédantisme de l'époque, c'est le cadre qui convient le mieux à l'étalage de la science et de l'érudition indigestes du temps, en elle s'incarne tout le faux goût, toute l'emphase de cette période littéraire. Au XVIe siècle, le même mouvement s'était produit, et le premier soin des savants avait été de choisir un cadre commode pour la dissertation. Sans hésiter ils avaient opté pour la tragédie : le but est le même, le moyen employé devait être fatalement le même. La tragédie, voilà donc l'idéal que poursuivaient les savants.

Restait à trouver un modèle. Théâtre grec, romain, français ou hollandais, qu'allaient-ils choisir ?

La littérature grecque a de bonne heure attiré les savants. Nous savons qu'en 1559 Schosser avait donné un commentaire de la Poétique d'Aristote, que Rebhun, comme en France Desmazures, avait essayé d'accorder le drame biblique avec

[1] Hettner, Das moderne Drama, p. 9.

les exigences du drame antique [1]. Les Allemands trouvaient, en effet, dans l'ensemble et dans les détails du drame grec un reflet de leur tempérament. La tragédie placée au centre de tous les arts convenait à la tournure de leur esprit. Il en est de même de la conception dramatique elle-même : la simplicité jointe à la lenteur de l'action. Le drame grec, c'est une crise unique, dont le poète analyse les détails, c'est le cinquième acte de nos pièces modernes. Cette simplicité rend l'action lente, l'intrigue est peu compliquée, les récits, les digressions, les discussions y abondent. Le drame grec est méditatif, contemplatif, la partie lyrique empiéte continuellement sur le dialogue, et, par suite, sur l'action, le chœur et l'élégie y jouent un grand rôle. Joignez à cela le goût de l'ordre, de la mesure et de la logique, et vous aurez les différents caractères du drame grec : « c'est un tableau dramatique plutôt qu'un drame [2] » ; on le regarde et on le commente.

Reportons-nous maintenant au drame allemand de tous les temps : a-t-il jamais été autre chose qu'un tableau dramatique ?

Je crois en trouver la cause dans le goût des Allemands pour l'analyse. Ils aiment trop discuter les causes et les effets, et, quand ils se trouvent en présence d'un fait, ils n'ont de cesse qu'ils ne l'aient analysé dans les détails, ils le tournent et le retournent comme les rhéteurs un sujet d'amplification. Ils veulent dégager les effets des causes, ils discutent le pour et le contre : ils plaident. Aussi l'action est-elle sans cesse arrêtée par ce besoin de discussion qui, joint au goût des Allemands pour la partie purement oratoire, rend leurs pièces traînantes.

Or, le goût du détail assignait d'avance au drame allemand la tournure oratoire et partant traînante. Une action vive, emportée, où les passions s'entre-choquent, ne convient pas au tempérament allemand ; l'étude détaillée des faits ne peut pas s'y produire, le temps n'y suffirait pas. Pour que les sentiments puissent se manifester librement, il faut des situations longues, il faut du temps, et non un simple instant, parfois une simple minute. La tragédie oratoire est la seule qui convienne à ce genre d'action.

Mais, si le développement oratoire forme la partie princi-

[1] Voir « Suzanne », tragédie de Rebhun (1535).
[2] St-Marc Girardin, sur les Troyennes ; Littérature dramatique Paris, 1855, vol. I, p. 285.

pale du drame, il est clair que l'action s'immobilise de plus en plus, et que l'intérêt de curiosité, cet intérêt qu'a fait ressortir La Taille [1], qui est « l'âme de la tragédie [2] » et la base de toute action dramatique, diminuera peu à peu, et finira par disparaître tout à fait. C'est ce qui arrive trop souvent en Allemagne.

Pour un Allemand, l'intérêt de curiosité semble, en effet, ne pas exister, ce n'est pas le plaisir « de savoir la fin du drame [3]», mais la tournure de la discussion qui l'intéresse. On dirait qu'une seule chose le touche : c'est le plaidoyer, le plaisir de suivre le choc des arguments, les tours et les détours de la discussion. En un mot, l'intérêt de la discussion l'emporte sur l'intérêt de curiosité, et s'il écoute une pièce, — l'Allemand consent d'avance à en savoir l'issue, — c'est pour le plaisir d'entendre parler ; le moyen a pour lui plus d'attrait que le but. Comme les Grecs, les Allemands ne sont jamais pressés, ils ont tout le temps d'arriver. C'est, du reste, à ce goût pour la lenteur que j'attribue le succès qu'obtint le chœur dans la tragédie allemande.

Le chœur, « le témoin idéal du drame », est un être tout de réflexion, c'est un personnage raisonneur qui, pour employer l'expression de V. Hugo « commente la tragédie [4] ». « Admonet, discit ut doceat » dit Scaliger [5] ». N'est-ce pas tout à fait dans le goût de l'Allemand, raisonneur par excellence, qui se garde bien de jamais laisser passer l'occasion d'exprimer son avis sur toutes les questions ; le chœur n'est-ce pas l'élément subjectif si cher à Schiller[6], « le poète complétant son sujet [7]». Le chœur, c'est l'Allemand, qui aime à se rendre compte, à revenir sur ce qu'il a vu, à réfléchir, à examiner les conséquences des faits précédents, à comparer les effets avec les causes, à tempérer par la réflexion l'impression produite, en un mot, à tout ramener à la raison. Ses réflexions interrompent l'action, ses méditations ramènent les esprits au calme, elles

[1] Préface de Saül.
[2] Voltaire, Commentaire sur Ariane.
[3] La Taille, préface citée.
[4] Préface de Cromwell.
[5] Poét., livre III, chap. 97, p. 371
[6] Voir l'étude sur l'emploi du chœur qui précède la Fiancée de Messine.
[7] V. Hugo, Préface de Cromwell.

invitent à la contemplation, elles changent l'action en tableau dramatique. Comme tel, il représente bien le goût des Allemands pour l'intervention de la réflexion dans l'action dramatique.

Nous savons qu'ils ont imité dès le début le chœur antique; s'il n'était grec, il serait certainement allemand.

Il faut lire les théories que Schiller a mises en tête de la Fiancée de Messine; là, le poète, en Allemand qu'il était, a trouvé le vrai mot, le sens que tout Allemand attache au chœur : « le chœur purifie la tragédie, en ce qu'il sépare la réflexion de l'action; il amène le repos dans l'action. Le chœur nous rend notre liberté en faisant reparaître le calme au milieu des passions [1]. »

C'est bien là le sens que nous avons indiqué; à notre avis le chœur était d'avance destiné à devenir un élément de la tragédie allemande.

Il en est de même de l'ordre, et de la logique dramatique. Le drame n'est qu'un système de forces qui tendent vers le même but final; la logique dans le drame, c'est l'intrigue plus ou moins bien menée. Une pièce est une sorte d'argumentation, et l'argumentation demande l'ordre; l'ordre en fait toute la force.

Amis de la discipline, les Allemands devaient admettre dès le début les unités; la correction monotone est leur fait.

Mais ce n'est pas tout; à un autre point de vue, la littérature dramatique de la Grèce devait encore attirer l'attention des Allemands : à côté de la pratique on trouve la théorie. Or, Aristote semble avoir écrit pour les Allemands. Fixer un but à chaque pièce, un but moral, une purification des passions, voilà qui convenait on ne peut mieux à l'esprit allemand. Schiller dit bien que le chœur purifie la tragédie et tempère les passions [2]. Trouver cette théorie érigée en règle dans un livre d'une autorité incontestée, c'était le rêve des Allemands, écrire pour discuter une question de morale, voilà qui justifie toutes les insipides pièces d'école à épilogue! Hans Sachs ne connaissait pas Aristote, mais il tirait consciencieusement une morale du rôle de tous ses personnages, même de celui du dragon dans Sieg-

[1] « Der Chor reinigt das tragische Gedicht indem er die Reflexion von der Handlung absondert..... er bringt Ruhe in die Handlung. Dadurch dass der Chor zwischen die Passionen mit seiner beruhigenden Betrachtung tritt, gibt er uns unsre Freiheit zurück, die im Sturm der Affecte verloren gehen würde ».

[2] Fiancée, préface.

fried! Quel succès la purification aura-t-elle en Allemagne, surtout quand on connaîtra mieux Aristote, quand Opitz aura parlé du but moral de la tragédie, quand Heinsius aura expliqué sa théorie[1]!

Aristote ? mais, toute proportion gardée, on dirait un critique allemand du XVII[e] siècle, mettant en formules la pratique du théâtre de son temps, tant ses principes plaisaient aux Allemands. La tragédie mise en formules, des définitions de chaque genre, des indications sur les caractères, sur les reconnaissances et les péripéties, sur le style, la musique et le décor indiqués en passant, c'était vraiment une poétique pour les Allemands ! L'Allemand est amoureux de théories, il aime les autorités sur lesquelles il peut s'appuyer ; avec la théorie on peut discuter, faire des commentaires, distinguer des genres, développer ce qui doit, s'il n'est pas assez développé dans le texte, être évidemment tronqué, ajouter ou supprimer à volonté, et, au besoin, remanier le tout, pour lui donner une forme plus méthodique et plus complète. Aristote répondait par ses lacunes à tous ces goûts ; discuter sous la protection de l'autorité, c'est ce que l'Allemand aime le mieux. Le drame grec avait donc tout ce qu'il fallait pour plaire aux Allemands ; Schlegel l'a reconnu : « La tragédie des Grecs, dit-il, bien imitée, est plus conforme à notre manière de sentir[2]. »

Il y a donc du grec dans le tempérament allemand ; les qualités et les défauts des deux peuples se ressemblent. Comme les Grecs, les Allemands semblent avoir le génie sculptural : les personnages des drames sont des statues dans de belles poses, qui n'ont qu'un défaut, c'est d'être immobiles. La pose une fois prise, le mouvement est fini, et l'on peut dire que ces statues assistent à l'action, la voient se dérouler et la contemplent, en quelque sorte, sans y prendre part. Le premier mouvement est beau, mais leur immobilité les rend froides ; les personnages semblent avoir dépensé toutes leurs forces dans leur premier mouvement, ils ne peuvent plus changer de place ou de position. Qu'on se rappelle les préceptes de Gœthe aux acteurs chargés de jouer ses dernières pièces : de belles poses, toujours de belles poses, quant à l'action... le poète

[1] Voir chapitre suivant, la préface des Troyennes d'Opitz, et l'ouvrage de Heinsius, De tragœdiæ constitutione.
[2] Litt. dramatique. Paris, 1865, vol. II, p. 400.

l'oubliait trop souvent. Une belle pose unique, c'est ainsi que je me représente la tragédie grecque, et ce caractère convient aussi à la tragédie allemande de Gœthe et de Schiller. Iphigénie est une belle statue, malheureusement elle est inanimée, c'est la statue de Pygmalion, malgré tout son talent il ne po uvait la faire vivre. La statue allemande est moins belle, moins majestueuse que la statue grecque, mais la statue grecque n'est pas plus animée.

Faut-il encore une autre preuve de l'affinité de l'esprit allemand et de l'esprit grec ? Quel est l'auteur grec préféré au xvie et au xviie siècle? Ce n'est ni Eschyle, ni Sophocle ; c'est Euripide. L'esprit de ce poète offre, je crois, le plus d'analogie avec l'esprit allemand. En lui se retrouve tout ce qui plaît aux Allemands : amour des discussions, discours, sentences, lieux communs, sophismes, style brillant, subtilités philosophiques et morales. Il a, d'ailleurs, été bien plus goûté en Allemagne que ses deux rivaux. Je n'ai pas rencontré une seule traduction d'Eschyle au xvie siècle ; de Sophocle, Ajax a été traduit en 1608 par Spangenberg. Par contre Rœchlitz traduisait en 1548 l'Iphigénie en Aulide, en 1598 Spangenberg donnait la traduction de Médée, en 1604 celle d'Alceste, et en 1605 celle d'Hécube [1]. Si l'on a traduit Ajax, c'est, sans doute, à cause du long plaidoyer de la fin. Euripide était donc l'homme des Allemands, mais il lui manquait un je ne sais quoi qu'ils devaient trouver ailleurs à un degré plus élevé : je veux parler de Sénèque et de ses tragédies.

Au point de vue allemand, Sénèque complète Euripide.

On sait la faveur dont jouit cet écrivain aux xvie et xviie siècles en Allemagne, aussi bien qu'en France, et en Hollande. La tragédie de Sénèque est assez connue ; passons. « Ces marionnettes colossales », c'est l'expression de Schlegel [2], étaient faites pour les Allemands du xviie siècle ; ils y retrouvaient toutes leurs idées, tous leurs goûts : la déclamation, l'emphase, l'affectation de la grandeur, des théories philosophiques et morales, des lieux communs de toute sorte. Euripide leur offrait bien quelques-uns de ces caractères, mais pas au même degré que Sénèque. De plus, le stoïcisme de ses personnages, leur indifférence en face de la mort, les maximes des tyrans, les théories d'in-

[1] En 1584, Michel Babst publia une autre traduction d'Iphigénie.
[2] Litt. dramatique, vol. I, p. 315.

trépidité et de constance, exposées dans une langue à la fois forte et emphatique, par un auteur moraliste et orateur, tout s'unissait pour leur faire goûter Sénèque... l'Allemand a toujours eu un faible pour la force, surtout quand elle a à son service des défenseurs aussi brillants. En outre, les pièces de Sénèque sont plus régulières que les pièces grecques, j'entends plus régulières en tant que tirées au cordeau. D'ordinaire, le chœur n'interrompt pas l'action, comme dans le drame grec, pour se livrer à toutes les digressions que nous avons indiquées plus haut. Modestement relégué à la fin des actes, il attend patiemment son tour de parole. L'ordre et la proportion caractérisent donc ces pièces. Or, les Allemands sont gens ordonnés, ils aiment la mesure, la régularité, la méthode ; on le verra bien, quand le chœur entrera dans les pièces de Gryphius et surtout de Lohenstein [1].

Les conceptions allemandes sont généralement froides, leur exécution est mathématique, la raison l'emporte chez eux sur le sentiment; même dans les situations les plus touchantes, elle ne perd pas ses droits. C'est là aussi un trait du caractère romain; à Rome tout était fixé par des règles, la tragédie comme le reste. Voyez les pièces de Sénèque, elles sont régulières, froides, cruelles, les personnages sont raisonneurs, raides, philosophes, stoïques plutôt qu'humains. Ce genre convenait aux Allemands.

Il est, d'ailleurs, une autre analogie, que je n'ai garde d'oublier : l'art et l'éducation artistique.

L'Allemand est artiste par nature ; mais l'éducation artistique est nulle, au XVIIe siècle : les grands sculpteurs, les grands peintres n'ont pas trouvé de successeurs, la terrible tourmente de la guerre de trente ans a tout emporté.

Passons à Rome ; ne retrouvons-nous pas la même situation d'esprit ? Le Romain n'est pas plus artiste du temps de Sénèque, qu'il ne l'a été auparavant ; l'éducation artistique a toujours fait défaut à Rome ; il n'y a eu de peinture et de sculpture que celles des Grecs ; la patrie de Mummius ne pouvait produire un Apelles ou un Phidias.

L'art grec amené dans les bagages des vainqueurs a changé sous l'influence de l'esprit romain ; il en est de même de

[1] Voir 2e partie chap. XII et 4e partie chap. V.

la tragédie : elle est exotique comme la poésie lyrique.

On sait ce qu'elle a été à Rome ; aux Romains il fallait autre chose que les émotions de l'âme. Une belle tirade ne provoque pas les sensations que font naître les combats du cirque ; la tragédie sans cruautés n'aurait jamais pu exister à Rome. Encore les cruautés n'ont-elles pas suffi pour l'y acclimater ; il aurait fallu une longue suite de cruautés et pas de discours. Aussi qu'est-ce que la tragédie romaine ? Une tragédie de cabinet, et non de théâtre, qui s'adresse aux savants et non au public ; on ne la joue pas, on la lit.

Revenons aux Allemands du XVIIe siècle ; la cruauté ne les étonne pas, la guerre de trente ans les y a si bien habitués !

Les pièces de Sénèque leur offraient donc ce qu'ils cherchaient, elles complétaient le drame grec, aux qualités et aux défauts des Grecs, elles ajoutaient les défauts et les qualités des Romains, elles étaient plus en rapport avec les goûts allemands.

Sénèque était donc, d'avance, en quelque sorte, destiné à fournir aux Allemands le modèle de leur tragédie, comme il avait déjà donné le modèle de la tragédie française et de la tragédie hollandaise. « En Sénèque, dit Kœrting, la Renaissance a appris à connaître la tragédie antique [1]. » Sénèque est le dieu de Scaliger, il le met en parallèle avec les Grecs, « pour le poli et le brillant » il le trouve supérieur à Euripide [2], il l'appelle « summus scriptor » sa tragédie est « divine », Heinsius, malgré quelques critiques de détail [3], partageait son admiration. Sénèque est le modèle premier de la tragédie, Scaliger et Heinsius en sont les théoriciens. Heinsius se borne presque toujours à reproduire les théories de Scaliger en l'exagérant quelquefois, comme Scaliger avait de son côté exagéré les théories d'Aristote [4]. Or, Scaliger n'a fait que réduire en théorie la pratique de son temps, « il représente », dit Borinski, « exactement le caractère et le niveau intellectuel de son époque, il a enregis-

[1] « An Seneka lernte die Renaissance die antike Tragœdie kennen. » Geschichte der Literatur Italiens im Zeitalter der Renaissance. Leipzig, 1884, vol. I. Die Anfænge der Renaissanceliteratur, p. 317.

[2] Poét., liv. VI, chap. 6.

[3] De constitutione tragædiœ, p. 137.

[4] Voir. Faguet, La Tragédie française, au XVIe siècle. Paris, 1883.

tré tout ce qu'il y avait à enregistrer [1] ».

Il l'appelle « l'incunable de la critique littéraire moderne » « die Inkunabel der modernen literarischen Kritik [2]. » Sa définition de la tragédie « l'imitation pour l'action d'un événement illustre avec dénouement malheureux, en style élevé, en vers [3]» est calquée sur le drame de Sénèque, c'est aussi l'image du théâtre français de la Renaissance, et du théâtre hollandais. Le point de départ est le même, « les tragédies de Buchanan et de Heinsius sont semblables à celles de Garnier, » « Garnier pèche à la manière de Heinsius » dit S[te] Beuve [4].

Mais, chose frappante, de même qu'en passant de France en Hollande, les principes dramatiques ont subi une transformation, de même la tragédie a pris un autre caractère.

Cette transformation s'explique par la différence de l'éducation de l'esprit, et du tempérament des deux nations.

La littérature hollandaise n'est pas une production spontanée, c'est une littérature imitée, artificielle, elle est fille de la théorie, et d'une théorie établie de seconde main, d'après un modèle de la décadence.

La littérature hollandaise est toute romaine; Sénèque a fourni le modèle de la théorie, et aussi le patron découpé des pièces dramatiques. Cette littérature n'a pas eu de débuts, car on ne peut appeler tragédies les pièces intitulées « Abelspel » que l'on jouait au XIV[e] siècle, et dont « Esmoreit, Gloriant, Lanceloot von Danemarcken » offrent un échantillon [5].

Elle est arrivée d'un seul coup à son apogée, et depuis elle n'a fait que décroître ; elle s'est toujours attachée au même modèle, elle est restée stationnaire. Aussi n'a-t-elle guère duré qu'un demi-siècle, et n'offre-t-elle que quelques noms. Elle n'a existé qu'à partir de la théorie de Heinsius. Sénèque était le héros de Heinsius, Sénèque est devenu le seul modèle du théâtre hollandais. L'affectation de la grandeur, le stoïcisme de ses personnages, les déclamations philosophiques et morales ont paru à Heinsius l'idéal du tragique. Trompé par cette fausse grandeur,

[1] « Er repræsentirt genau den Charakter und das geistige Niveau der Zeit, er hat registrirt was zu registriren war. » p. 12.

[2] Page 12.

[3] Poét. liv. I, chap. 6, p. 275.

[4] Tableau de la poésie au XVI[e] siècle. Paris 1843, vol. I, p. 292.

[5] Voir Jonckbloet, Geschichte der niederlændischen Litteratur vol. I, p. 306.

il a fait consister la tragédie dans la production d'une grandeur analogue, il y a vu l'apogée de l'effet tragique. La base de la théorie était mauvaise ; le théâtre qui en était l'application n'a jamais été qu'un théâtre pour des philosophes et des savants, et non pour le public ordinaire.

L'éducation littéraire des Hollandais les prédisposait à cette conception du drame : c'est dire que le résultat a été le même qu'à Rome. La tragédie n'a jamais pu subsister au théâtre, la consécration publique lui a toujours manqué. En un mot, ce drame était condamné d'avance au pédantisme, à la froideur, à la déclamation.

Tout autre a été la marche de l'esprit français.

Nos auteurs ont aussi pris Sénèque pour modèle ; Jodelle et Garnier l'ont plus d'une fois imité [1]. Les premiers tragiques français sont avant tout des orateurs, la déclamation est leur fait, et, quand ils rencontrent un lieu commun sur leur chemin, ils se gardent bien de laisser passer une si belle occasion. Sénèque a donc laissé chez nos auteurs du XVIe siècle de nombreuses traces de son influence, comme il en a laissé chez ceux du XVIIe ; mais, contrairement à la tragédie hollandaise, notre tragédie n'est pas restée stationnaire, elle a marché en avant, elle s'est développée, elle a progressé. La tragédie de Jodelle imitée des Grecs « n'a de grec que certains noms formés à la Ronsard [2]. » Garnier, élève de Sénèque, finit par apporter des modifications à son modèle, et les Juifves ne sont plus conçues au même point de vue que Porcie ou Cornélie. A son tour, La Taille transforme à la fois Sénèque et Garnier, et ajoute de nouveaux traits à l'original. C'est que depuis Jodelle l'esprit français a marché, Garnier et La Taille ont su ajouter au modèle premier ce qui lui manquait, ils l'ont approprié à la tournure et aux exigences de notre esprit et de notre culture. Le fond premier est resté, mais les détails ont varié, et La Taille demande dans la préface de Saül « qu'il n'y ait rien d'oisif, d'inutile, ni rien qui soit mal à propos dans la tragédie ». Il veut qu'elle « soit bien entrelassée, meslée, entrecouppée,

[1] « Il est impossible de parcourir l'histoire de notre scène sans y rencontrer Sénèque à chaque pas. » M. Bernage, Étude sur Robert Garnier. Paris, 1884, p. 4.

[2] Bizos, Étude sur Jean de Mairet. Paris, 1877, p. 71.

reprise »[1]. Une action bien menée, la rapidité, l'intrigue, l'intérêt de curiosité, « le plaisir d'ouïr le commencement puis la fin, afin de ne l'ouïr froidement, mais avec cette attente et ce plaisir d'en savoir le commencement et puis la fin après[2] » l'absence de merveilleux, toutes ces « amères épisceries[3] ». voilà la tragédie de La Taille. Inutile de dire qu'il n'y a aucun rapport entre Porcie et cette conception de la tragédie, comme entre le Lucifer de Vondel qui passe pour sa meilleure pièce et les Juifves, de beaucoup antérieures.

En Hollande la tragédie est restée romaine, partant rude, emphatique, froide ; elle manque d'action. Mais, plus le poète s'efforçait d'imiter Sénèque, plus il s'éloignait de la forme de la tragédie française de La Taille et de Garnier lui-même. En France, la tragédie s'est émondée, condensée, elle a pris de la rapidité, de la vivacité, elle est pressée d'arriver au but, elle est tout action. Unité et simplicité d'action, logique, élévation morale, éloquence, mouvement, telle est la tragédie française ; elle est le reflet du tempérament français. En Hollande, la tragédie est restée lourde, lente, traînante, elle n'est pas pressée d'arriver au but, elle est tout discours, elle est le reflet du tempérament hollandais. La tragédie hollandaise, c'est la tragédie de Sénèque, le goût hollandais c'est le goût latin.

Placés entre les Français et les Hollandais, les Allemands ne pouvaient hésiter ; tout les portait vers les Hollandais, et les éloignait, par le fait même, de nos auteurs, de La Taille surtout ; sa tragédie s'écarte trop des procédés de Sénèque. Seul, en raison de la lenteur de l'action, le patron de Porcie et de Cornélie pouvait leur convenir. Le théâtre hollandais offrait donc aux Allemands le plus d'éléments d'imitation, c'était le modèle que devait suivre le futur poète tragique.

[1] Préface de Saül.
[2] Ibidem.
[3] Ibidem.

CHAPITRE IV

OPITZ ET LES THÉORIES LITTÉRAIRES ; L'INFLUENCE FRANCO-HOLLANDAISE EN ALLEMAGNE

1° Des premiers théoriciens littéraires en Allemagne ; ils ne s'occupent pas du drame.
2° Tournure d'esprit d'Opitz, où le portaient ses goûts? Ses rapports avec Heinsius. Il expose ses théories dans la Poétique (1624) et dans la préface des Troyennes (1625). Sujet et but de la tragédie, de la purgation des passions. Ces théories sont empruntées à Heinsius.
3° De la part des théories françaises dans la Poétique d'Opitz. Comparaison avec les théories de Ronsard, de Scaliger, de Pelletier du Mans, de La Taille. La purgation des passions en France et en Hollande.
4° Opitz et les théories de Vondel ; il incline plutôt vers les Hollandais que vers les Français ; il introduit en Allemagne le goût hollandais.

Deux influences ont donc agi jusqu'ici sur le théâtre allemand ; que l'on remarque bien, toutefois, leur caractère ; elles s'exercent par les exemples, et non par les préceptes, on imite le théâtre étranger, mais on ne compose pas pour se conformer à une théorie écrite. La théorie n'existait pas encore en Allemagne; avec l'année 1624, il n'en sera plus ainsi. La Poétique d'Opitz marque, en effet, l'avènement de la théorie dans l'histoire du théâtre allemand.

Non pas que les écrivains aient négligé ou dédaigné la Poétique... la théorie a toujours été cultivée en Allemagne. Citons les noms d'Albrecht van Eyle [1], Conrad Celtes [2], Wimpheling [3], Vadianus [4], Bebel [5], Eobanus Hessus [6],

[1] Margaritæ poeticæ. Argentorati, 1472.
[2] Ars versificandi et carminum. Norimbergæ, 1486.
[3] Isidoneus germanicus, 1496; Ars metrificandi, Argentorati, 1505.
[4] De Poetica et carminis ratione liber. Viennæ, 1518.
[5] Ars metrificandi. Hagnoæ, 1520.
[6] Scribendorum versuum maxime compendiose ratio. Witembergæ, 1534.

Rebhun[1], Murmel[2], Sabinus[3], Fabricius[4], Moltzer[5], Theobald Hœck[6], etc., etc.

Remarquons, cependant, que ces écrivains s'occupent plutôt du vers lui-même, du style, de la langue, en un mot, des détails, que de théories dramatiques. Opitz est donc le premier qui ait réellement écrit sur le drame, et donné une définition de la tragédie, si je puis appeler ainsi les quelques lignes renfermées dans le 5e livre de la Poétique. Disons-le dès le début : Opitz n'était pas l'homme de la chose; il s'occupe de théorie, à condition qu'elle ne lui coûte pas trop de peine : (la Poétique entière ne lui a, dit-il, coûté que cinq jours de travail)[7]. Ses études ne le préparaient pas à ce rôle de théoricien. C'est un amateur, qu'on me pardonne ce mot, qui s'est toujours cru beaucoup de talent, et qui n'a jamais eu que celui de le faire croire aux autres.

Esprit superficiel, il prétend connaître à fond toutes les théories relatives aux différents genres de poésie, et, parce qu'il a donné à larges traits la définition de l'idylle ou du sonnet, il se croit obligé, — cela se trouvait sur son chemin, — de définir aussi le drame. Il parle donc du théâtre avec autant de légèreté que du reste, il donne une rapide définition de la tragédie, sans en approfondir l'essence, et pour cause, c'est qu'il n'a pas réfléchi sur la chose, et que ses connaissances en matière de théâtre sont assez bornées. Pour mieux dire, en fait de connaissances dramatiques, il n'avait qu'une prédilection marquée pour une littérature particulière.

Ce n'est pas la littérature grecque, il la connaît si peu !

[1] Ouvrage aujourd'hui perdu, dont l'auteur parle dans une lettre à Stephan Roth (1543). Voir les notes que Palm a mises à la suite des pièces de Rebhun dans l'édition de ses œuvres, page 177, et la préface de la 2e édition de « Suzanne ». Zwickau, 1544.

[2] De ratione faciendorum versuum. Witembergæ, 1549.

[3] Libellus de carminibus ad veterum imitationem artificiose componendis. Francofordiæ, 1577.

[4] De re poetica libri VII. Lipsiæ, 1584.

[5] Ratio examinandorum componendorumque versuum. Francofurti, 1595.

[6] Schœnes Blumenfeldt. Liegnitz 1601 Le chapitre XIX est intitulé « Von Art der deutschen Poeterey ». Voir aussi la Poétique du jésuite Jakobus Pontanus intitulée « Institutiones Poeticæ ». Ingolstadii, 1594.

[7] « Denn ich vor fünf Tagen, wie meine Freunde wissen, die Feder erst angesetzt habe. » Chap. VIII, p. 52. Édition de Halle, 1882.

Aristote? oh! il le connaît; qui ne le connaît pas au XVIIe siècle? il le cite à l'occasion, mais l'a-t-il jamais lu? Je le soupçonne de ne l'avoir étudié qu'à travers Scaliger et Heinsius. Par tempérament, Opitz n'était pas, je crois, porté vers les Grecs; il n'avait pas l'esprit assez cultivé pour saisir dans toutes leurs nuances les délicates beautés du drame grec. Du reste, qui les a exactement comprises au XVIIe siècle? Siècle frivole, ami de l'apparence, de la besogne facile, le XVIIe siècle n'a jamais vu dans le drame grec, qu'une belle forme, il a pu en admirer la majesté, — l'admiration est aisée, parce qu'elle est souvent de commande, — il a pu en admirer le style, — le XVIIe siècle est le triomphe de la forme — quant à l'essence, il n'a jamais cherché à s'en faire une idée raisonnée. Cette légèreté est aussi la caractéristique d'Opitz.

Une simple définition tranche pour lui la difficulté, une traduction donne le modèle, et tout est dit. Voilà l'origine de la traduction de Daphné, des Troyennes, d'Antigone. Simple exercice de style, travail de dilettante.

La Poétique d'Aristote ne l'a donc jamais attiré; son goût le portait ailleurs.

Ami du précieux, du clinquant, plutôt que du solide, Opitz inclinait naturellement vers la littérature latine, j'entends la littérature de la décadence, et particulièrement vers le représentant de cette littérature au théâtre, vers Sénèque. Chez Sénèque, il trouvait cette rhétorique qui lui est si chère, Sénèque est orateur, philosophe, moraliste, il est fertile en lieux communs de toute sorte. En Sénèque il trouvait l'homme de ses idées, le modèle cherché, qui lui offrait la correction dramatique, la forme, le style, et enfin de quoi garnir cinq actes à peu de frais. Sénèque séduisit Opitz, comme il avait séduit les poètes dramatiques français, comme il a toujours séduit les nations jeunes, qui se laissent prendre trop facilement à ses grâces factices.

Et puis, il faut le dire, deux circonstances ont puissamment influé sur l'esprit d'Opitz : ses relations avec Heinsius, et l'engouement des Hollandais pour Sénèque.

On peut caractériser en un mot la renaissance hollandaise : c'est la renaissance du génie latin. Le goût hollandais se rapprochait donc de son propre goût, en Hollande il retrouvait un écho de ses idées, et, chose précieuse entre toutes, une théorie toute faite, qui avait pour elle l'autorité d'un grand nom. Pen-

dant son séjour en Hollande, Opitz se lia avec Heinsius, qui, en 1611, avait publié une poétique sous le titre : « De tragœdiæ constitutione [1]. » Le voisinage de l'auteur, l'étude de ses théories, facilitée par la lecture de ses pièces, enfin, la traduction de ses poésies [2] achevèrent de gagner Opitz. Des pièces dans le goût de Sénèque, en fallait-il davantage pour le subjuguer ? Tout s'unissait pour le séduire ; l'effet fut donc décisif, et dans la poésie sur les écrits de Heinsius il n'hésite pas à déclarer que la poésie hollandaise est la mère de la sienne [3], et ailleurs, à propos de la traduction de Jonas, il affirme qu'il n'a fait que marcher sur les traces de Grotius [4]. Opitz n'a jamais su, sans doute par respect pour l'autorité, penser autrement que ses maîtres. Aussi renvoie-t-il pour ses théories dramatiques, non à Aristote, mais au grand maître de la Poétique hollandaise : à Heinsius [5].

La Poétique va donc nous donner la quintessence des idées d'Opitz sur la tragédie ? Non, car il se contente de cette maigre définition :

« La tragédie ne le cède en rien à la majesté de l'épopée ; elle ne souffre ni la présence de personnages de rang inférieur, ni les sujets vulgaires. Elle ne s'occupe que des actions des rois, d'assassinats, de désespoirs, d'infanticides, de parricides, d'incendies, d'incestes, de guerres, de révoltes, de plaintes, de gémissements, de hurlements » etc[6]. Après cette définition l'auteur se hâte de passer à autre chose.

Remarquons, en passant, combien ce procédé ressemble à celui de la plupart des théoriciens du XVIe siècle ; les détails l'occupent plus que l'essence même de la tragédie.

Ce n'est pas dans la Poétique qu'il faut chercher la théorie dramatique d'Opitz, mais bien dans un autre écrit, dans sa préface de la traduction des Troyennes de Sénèque[7].

[1] Lugduni Batavorum.

[2] Voir Forêts Poétiques. Danzig, 1641, liv. II, éloge de Bacchus, éloge de J. Christ, liv. IV, p. 159 ; liv. V, p. 173.

[3] Opitz Forêts Poétiques. Danzig, 1641, liv. III, p. 144, Gervinus, Litt., vol. III, p. 239 ; Prœlsz, Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Deutschland von der Reformation bis auf die Gegenwart. Leipzig, 1883, vol. I, p. 228.

[4] Page 323 lettre à Georges Kœhler de Mohrenfeld.

[5] Poét., chap. V.

[6] Ibidem.

[7] Edition de 1641, p. 352, 353.

Traduction n'est peut-être pas le vrai mot ; traduction, paraphrase, imitation serrée, comment l'appeler ? Buchner en parlait comme d'une œuvre originale [1]; une œuvre originale et Opitz ! Il est vrai qu'elle lui était dédiée [2].

La théorie que nous cherchions dans la Poétique, se réduit ici à deux préceptes : 1° la tragédie nous donne une leçon de gravité en nous faisant voir les malheurs que provoque la légèreté dans la vie ;

2° A force de voir les malheurs d'autrui, nous apprenons à moins craindre et à mieux supporter les maux qui pourraient nous frapper nous-mêmes [3].

Telle est la théorie d'Opitz. Je ferai voir plus loin qu'il a copié dans la Poétique de Scaliger la définition du chapitre V de sa Poétique ; celle que je viens de citer est empruntée à Heinsius.

Que l'on me permette d'analyser la théorie de Heinsius d'après l'ouvrage intitulé « De tragœdiæ constitutione [4]»

« Aristote prétendait que les passions n'étaient ni des vertus ni des vices, mais une simple manière d'être, et que le sage pouvait arriver à déterminer lui-même à quel moment et jusqu'à quel point il pouvait se réjouir, ou s'attrister... Cette manière d'être est la vertu qui naît des passions. Les passions doivent donc être tempérées par la raison pour devenir semblables à la vertu qu'elles font naître [5] ».

Ainsi : 1° Les passions ne sont ni des vices, ni des vertus, et l'homme peut se créer une manière d'être spéciale (habitudes). 2° Cette manière d'être est la vertu que produisent les passions. Il faut donc d'abord provoquer les passions pour faire naître la vertu et ensuite les tempérer.

[1] Borinski, Die Poetik der Renaissance, p. 86.
[2] Voir la dédicace, édition de 1641, p. 350, 351.
[3] Solche Bestændigkeit wird uns durch Beschauung der Missligkeit des menschlichen Lebens..... eingepflanzet.

Wir lernen aber darneben durch stetige Besichtigung so vieles Creutzes und Uebels, das andern begegnet ist, das unserige, welches uns begegnen mœchte, weniger fürchten und besser erdulden.»

[4] Leyde, 1643, 1re édition 1611.
[5] « De affectibus ita judicabat Aristoteles : nec virtutes nec vitia esse affectus, cæterum habitum quemdam... quatenus et quando gaudendum, dolendum comparare virum sapientem posse. Et hunc habitum virtutem esse quæ ex affectibus nascitur, quos idcirco ratione temperari oportet ut sint similes virtuti quam producunt. » p. 11.

Or, le but de la tragédie est de provoquer et de tempérer les passions : « Aristote pense que puisque la tragédie s'occupe surtout d'exciter les passions, son but final est de les tempérer et de les calmer [1] ».

Mais quelles sont les passions que provoque la tragédie ? Heinsius répond : « la pitié et la crainte [2]. »

La pitié et la crainte sont donc destinées à produire la vertu, puisque par définition elle résulte des passions : « ex affectibus nascitur. » Pitié et crainte, c'est donc là la manière d'être à laquelle fait passer la tragédie.

Cependant, la crainte et la pitié ne sont pas la vertu même, ce n'est là qu'un premier degré, car la vertu consiste « dans la contemplation seule [3] ». Il s'agit donc de produire cette contemplation, car, « l'unique souci du sage doit être de rester toujours dans le même état d'esprit [4]. »

Mais, pour y arriver, il faut purifier les passions, car « l'homme exempt des passions qui luttent contre la raison ressemble à Dieu, disait Pythagore [5] » Cette éducation fera la deuxième partie de l'œuvre de la tragédie.

En effet, dit Heinsius « de même que la tragédie fait naître les passions dans l'âme, de même elle en tempère peu à peu, dans la mesure voulue, la violence et ramène ainsi les choses à l'état normal. C'est ce qu'Aristote appelle la purgation des passions [6]. »

La tragédie doit donc mettre les passions au point voulu, pour qu'elles soient la vertu. « Le théâtre est une sorte d'école où l'on fait l'éducation des passions. Comme elles sont non seulement utiles, mais encore nécessaires dans la vie, le théâtre les *prépare* et les *perfectionne* [7]. »

[1] « In concitandis affectibus quum maxime versetur tragœdia, finem ejus esse hos ipsos ut temperet, iterumque componat, Aristoteles existimat. » p. 10.

[2] « Affectus proprii illius sunt duo: misericordia et horror. » p. 10.

[3] « In sola nempe contemplatione consistit. » p. 21.

[4] « Cura viri sapientis est in eodem mentis statu... perpetuo versari. » p. 16.

[5] « Hominem affectibus ac perturbationibus privatum, quæ reluctantur rationi, deo essè similem aiebat Pythagoras. » p. 11.

[6] « Ut tragœdia hos affectus excitat in animo, ita sensim sese efferentes deprimit quemadmodum oportet, et in ordinem sic cogit, quod affectuum expiationem Aristoteles vocavit. » p. 10.

[7] « Affectuum nostrorum quædam quasi palæstra est theatrum,

Le théâtre façonnera donc les passions; mais comment les perfectionnera-t-il? Par la purgation. Purger les passions c'est « les perfectionner[1] ». Les passions purgées deviendront la vertu, quand elles seront au point voulu.

Or, on y arrivera par un moyen empirique : par l'habitude. A force d'exciter la crainte et la pitié, on les émoussera, et alors l'homme, au lieu d'être dans un état inférieur de vertu, sera dans l'état de vertu vraie, où les sens domptés le laisseront jouir « d'une vie semblable à celle de Dieu[2] », c'est-à-dire « où les sens qui luttent contre la raison cessent d'y résister, ou peuvent se calmer et s'apaiser complètement[3]. »

Rien n'émousse tant la sensibilité que l'habitude.

L'habitude est, dit-on, une seconde nature : c'est cette nature nouvelle que la tragédie doit, en quelque sorte, nous donner. « Les représentations dramatiques produisent cette manière d'être, car, de même que l'homme par une longue pratique finit par posséder un art, et par le pousser à la perfection, de même par la force de l'habitude, les choses qui ordinairement provoquent une violente émotion dans l'âme, ne l'affectent plus à la fin que médiocrement. De même aussi celui qui regarde souvent des tableaux émouvants, finit par ne pas s'émouvoir outre mesure, et celui qui regarde souvent des objets qui excitent la terreur, devient peu à peu moins impressionnable[4]. »

Or, cette transformation de notre nature n'est pas impossible, car, dit Heinsius « une foule de faits prouvent que les

qui cum non modo utiles in vita, verum etiam necessarii sunt, *præparari* ibi et oportet et *absolvi*. » p. 12.

[1] « Purgare sicut locutus est Proclus, est perficere affectus. » p. 14.

[2] « Vita quæ ad deum immortalem proxima accedit. » p. 10.

[3] « Sensus qui cum intellectu pugnant, vel ab ejus functione separari, vel componi placide ac sedari possunt. » p. 11.

[4] « Talem habitum a tragœdiæ representatione nasci; nam ut artem quamdam perficit quemadmodum oportet qui illius usum longa sibi actione comparavit, ita objectorum quibus excitari in animo affectus solent, assuetudine quâdam mediocritatem eorum induci... Ita qui miserias frequenter spectat, recte miseratur et quemadmodum oportet; qui frequenter ea quæ horrorem movent intuetur, minus tandem horret. » p. 12.

passions peuvent être amenées à ce point[1] », et l'on a vu plus haut que « le sage peut arriver où il veut[2] ».

On aura donc purifié les passions, quand on aura déshabitué l'homme de la sensibilité, car la sensibilité trouble la contemplation « qui est le propre de l'esprit[3]. »

La sensibilité, Heinsius la remplace par la raison ; c'est à la raison que doit s'adresser le poète tragique. « La tragédie qui calme la crainte et la pitié, doit apprendre à ces deux passions à obéir à la raison[4]. »

Alors le théâtre produit tous ses fruits, car « la représentation dramatique, bien comprise, corrige ce qu'il y a de défectueux ou d'excessif dans les passions et laisse le spectateur dans un *état moyen* qui est le but à atteindre[5]. »

Cet état moyen, c'est celui où se trouve l'homme qui, délivré des passions, ne se laisse guider en tout et pour tout que par la raison à l'exclusion des sentiments, *c'est la vertu dont parle Aristote.* Ainsi donc, la purgation des passions doit, d'après Heinsius, amener le calme des sens et la tranquillité d'esprit.

Or, si l'on compare cette théorie avec les préceptes d'Opitz, on voit que la leçon qui découle de la tragédie est la même chez les deux auteurs.

La purification des passions consiste pour Heinsius dans l'éducation de la sensibilité par la vue de la souffrance, dans l'élimination de la faiblesse naturelle du cœur, dans la diminution successive de la sensibilité, dans l'endurcissement progressif, dans la production de l'indifférence, de l'apathie stoïque : c'est l'indifférence à la douleur ou à l'émotion par la force de l'habitude.

La tragédie devient une succursale de l'amphithéâtre, où, à force de voir des cadavres et le sang couler, le chirurgien s'habitue à la mort, et, à force de disséquer les morts, fait sur

[1] « Ad talem habitum reduci posse affectus multa sunt quæ docent. » p. 13.

[2] « Habitum comparare virum sapientem posse. » p. 11.

[3] « Quod est opus mentis. » p. 11.

[4] « Usus tragœdiæ quod terrorem inanimo ac misericordiam componat, parere rationi, ut oportet, duos hos affectus doceat. » p. 20.

[5] « Si actiones recte adhibeantur, defectum quoque affectuum atque excessum expiant ac purgant, mediocritatem vero, quod hic primum est relinquunt. » p. 19.

les vivants les opérations les plus douloureuses sans se laisser émouvoir par la vue des souffrances qu'il provoque chez ses sujets. [1]

La sensibilité est émoussée d'avance pour les souffrances d'autrui; à force de l'amoindrir vis-à-vis des autres, on arrive à supporter tout aussi froidement les siennes propres: telles sont les conséquences de la théorie de Heinsius, qu'a adoptée Opitz. La tragédie amoindrit la sensibilité parce qu'elle l'émousse, notre pitié a été tant de fois excitée par la vue des douleurs, que ce spectacle ne nous produit plus aucun effet.

Même procédé pour la crainte. A force de voir des hommes qui ne craignent ni les souffrances ni la mort, à force de voir mourir des hommes sans la moindre émotion, nous finissons par envisager nous-mêmes la mort sans trembler. La tragédie, dit Opitz, apprend la gravité et la fermeté ; elle déshabitue de la crainte et de la pitié par l'habitude.

C'est là une purification spéciale, il faut l'avouer, c'est une purification à la romaine, à la Sénèque, elle sent l'époque où, comme l'a dit Schlegel, « il n'était resté aux Romains du temps d'Auguste de leur antique grandeur que la puissance de braver le destin lorsqu'il fallait enfin échanger contre la douleur et la mort les jouissances d'une vie désordonnée. En marquant les héros de leurs fictions tragiques de ce sceau particulier de leur magnanimité primitive, ils se plurent à étaler encore avec un orgueil fastueux le mépris qu'ils avaient pour l'existence [2].»

Opitz est donc l'élève de Heinsius ; par le fait il est l'élève de Scaliger, de Ronsard, de Pelletier du Mans, de La Taille et de tous ceux qui en France ont écrit sur l'art dramatique au XVI[e] siècle.

Le poète est un moraliste, Ronsard le déclare dans la seconde préface de la Franciade : « La tragédie et la comédie sont du tout didascaliques et enseignantes, il faut qu'en peu de paroles elles enseignent beaucoup. » Les sentences ? Mais Pelletier du Mans n'admire Sénèque que parce qu'il est « sentencieux. » Du Bellay regarde comme indispensables dans un ouvrage « les graves sentences. » Scaliger [3] déclare que les sentences

[1] « Chirurgus longo usu, non magis commovetur quam oportet ». p. 12.

[2] Litt. dramatique, vol. II, p. 312

[3] Poét., édition de 1694, liv. III, chap. 97, p. 368.

sont « les soutiens de la tragédie » et que « les spectateurs doivent être instruits. »

Les théories, on le voit, se ressemblent. A Scaliger Opitz a emprunté sa définition de la tragédie. Que l'on compare ce passage de Scaliger : « Tragœdia quanquam hic epicæ similis est, eo tamen differt quod raro admittit personas viliores. Res tragicæ grandes, atroces, jussa regum, cædes, desperationes, suspendia, » etc. [1], avec la définition qu'Opitz donne dans le chapitre V de la Poétique. C'est textuel. La Taille a, d'ailleurs, dit à peu près la même chose : « Son vrai sujet ne traite que de piteuses ruines des grands seigneurs, que des circonstances de la fortune, que de bannissements, de pestes, de famines, de captivités, d'exécrables cruautés des tyrans, et bref, que larmes et misères extrêmes, et non de choses qui arrivent tous les jours. » [2] A Ronsard Opitz a également fait de nombreux emprunts, surtout pour la Poétique en général. Il y a même des passages traduits mot à mot. Ainsi nous lisons dans l'abrégé de l'Art poétique à Delbenne (1565) la phrase suivante : « La poésie n'était au premier âge qu'une théologie allégorique : » Opitz l'a transportée dans le chapitre II de sa Poétique : « Die Poeterey ist anfangs nichts anders gewesen als eine verborgene Theologie [3]. » Voilà pour la définition ; le dénouement moral se trouve indiqué dans la préface des Troyennes. C'est la théorie de Scaliger [4]. Infortunes historiques, dénouement moral, leçon donnée par la tragédie, style élevé, les théories d'Opitz, c'est le reflet des théories de Scaliger. Du reste, Opitz cite lui-même Scaliger. Scaliger, en effet, était loin d'être un inconnu pour les Allemands du XVII[e] siècle.

Comme l'a fait malicieusement remarquer Borinski [5], « les dehors sont surtout importants pour les Allemands, ce qui les touche le plus c'est la noblesse de l'origine. » Qui sait si ce ne sont pas les prétentions de Scaliger à la noblesse qui ont fait

[1] Liv. III, chap. 97, p. 366.
[2] Préface de Saül.
[3] Voir Borinski, Kunstlehre der Renaissance in Opitz Buch von der deutschen Poeterei. Munich, 1883, et aussi die Poetik der Renaissance, p. 64-78.
[4] III, 97, p. 368.
[5] Die Poetik der Renaissance, p. 11 : « Die Aeusserlichkeiten sind besonders für Deutschland wichtig : vornehme Herkunft imponirt den Deutschen vor allen andern Vœlkern. »

tout le succès de ses théories en Allemagne? Dans Scaliger les Allemands trouvaient ce qui manquait dans Aristote, des détails sur le style, des exemples nombreux, des formules, en un mot, tout ce qui pouvait faire d'eux des poètes tragiques de premier ordre. Aussi sa Poétique a-t-elle été souvent imitée, ou pillée. En 1584 parut à Leipzig une poétique en 7 livres par Georges Fabricius d'après le modèle « des præstantissimus Julius Scaliger. » En 1625 on publia à Iéna une anthologie des pensées choisies de Scaliger, Harsdœrfer lui empruntera en 1648 sa définition de la tragédie, sans compter de nombreux passages qu'il intercalera, dans l'Entonnoir poétique ; bref comme l'a dit Borinski « c'est sur Scaliger que repose toute la critique du siècle suivant [1]. » Scaliger était l'oracle infaillible, les Allemands avaient tant besoin de croire! « La littérature allemande, a dit Elze, s'est toujours attachée à un modèle étranger, parce qu'elle manquait de nationalité [2] » et Borinski « l'effet de la Renaissance a été de produire en Allemagne une poétique nationale avec des tendances anti-nationales [3]. »

La Poétique d'Opitz tient donc à la fois des poétiques françaises et hollandaises, mais le côté par lequel elle se rapproche le plus des théories hollandaises, c'est l'importance attribuée à la purgation des passions. Heinsius consacre à la question tout un chapitre de sa Poétique, Vossius [4] en parle à peu près dans les mêmes termes que Heinsius.

Nous savons que le théâtre allemand est avant tout « didascalique ». Cette purgation des passions devait fatalement séduire Opitz; nous avons vu qu'il s'est bien gardé de l'oublier. D'ailleurs, le succès de la purgation des passions est loin d'être épuisé en Allemagne, nous aurons l'occasion de le faire voir.

Jetons maintenant un coup d'œil sur les préfaces des tragé-

[1] Poetik der Renaissance, p. 12: « Auf dieser ersten umfassenden Ablagerung erhebt sich die akademische Kritik des næchsten Jahrhunderts. »

[2] « Die deutsche Literatur hat sich stets an eine fremde angelehnt, weil es ihr an einer selbstgenügsamen Nationalitæt gefehlet. » Die Englische Sprache und Literatur in Deutschland. Dresden 1864, p. 60.

[3] Poetik der Renaissance p. 3. « Eine nationale Poetik mit sehr wenig nationalem Tendenzen. »

[4] Institutionum poeticarum libri tres. Amsterdam, 1647, chap. 11, p. 46 et 47, chap. 13, p. 65.

dies de Vondel. Le poète hollandais parle toujours avec le plus grand sérieux de la purgation des passions et de l'influence salutaire du théâtre[1].

Or, cette purgation des passions est d'invention toute hollandaise, car en France Scaliger ne parle de la question qu'incidemment[2], et Vauquelin de la Fresnaye n'en dit pas un seul mot. En France on ne pouvait donc pas y attacher une grande importance.

Bien plus, au XVIIe siècle Mairet[3] déclare que la tragédie a pour but de plaire, et « par accident de profiter. » Sans doute Corneille[4] s'inquiète encore de la purgation des passions, mais il l'interprète autrement que Heinsius, et plus tard Voltaire dira : « Quand je vais entendre le Cid, j'y vais pour l'admirer et ne m'inquiète pas de savoir si je suis purgé. »

On le voit, Opitz incline davantage vers les Hollandais que vers les Français ; c'est donc le goût franco-hollandais, qu'il a cherché à introduire en Allemagne.

[1] Voir les préfaces de Jephta, Het Pascha, Palamedes, Gysbrecht van Amstel, la dédicace de de Gebrœders, et l'étude sur Vondel, par M. Looten. Lille, 1888, p. 152.

[2] Poét., liv. I, chap. 6, p. 29.

[3] Préface de Sylvanire. Voir : la Tragédie française au XVIe siècle par M. Faguet, p. 385.

[4] 2me discours sur le Poëme dramatique.

CHAPITRE V

LE THÉATRE ALLEMAND DEPUIS 1625 JUSQU'EN 1646.

1° Résultats négatifs des théories d'Opitz. Causes.
2° Les poètes dramatiques manquent en même temps que le goût du théâtre. Des pièces du temps. Les pièces de Clajus à Nuremberg.
3° Léon l'Arménien que Gryphius compose en 1646 est la première tragédie allemande.

Opitz avait exposé la théorie de la tragédie, la traduction des Troyennes en donnait un modèle ; une ère nouvelle allait-elle s'ouvrir pour le théâtre ?

Non ; les théories dramatiques n'ont pas amené les mêmes résultats que les théories sur la poésie lyrique ; elles ont passé inaperçues. Je crois que la faute en est à Opitz lui-même.

En effet, Opitz n'est pas un dramaturge de profession, il ne s'occupe du théâtre que par accident, le théâtre n'est pas sa vocation. Sénèque l'attire, il est peu connu en Allemagne, et, par contre, très goûté des savants hollandais, qui le prennent pour modèle ; Opitz le traduit parce que la mode est à la traduction, et que personne n'a encore songé en Allemagne à le traduire. Mais à toute œuvre il faut une préface ; Opitz le sait bien, c'est pour lui une occasion toute trouvée de faire connaître à son pays les théories de son maître ; aussi... la préface des Troyennes en donne l'essence.

La pièce une fois traduite et la préface écrite, il ne songe plus à la tragédie, et dirige son activité sur un autre point. Par goût, il s'occupe bien plus de la poésie lyrique, de ses différentes lois, de ses genres, des syllabes brèves et longues, de l'accentuation, que du théâtre. De même qu'il introduit en Allemagne certains modes lyriques étrangers, de même il y introduit les théories dramatiques franco-hollandaises.

Opitz est, en effet, un précurseur dans la littérature allemande, il joue le rôle d'éclaireur, il indique les voies où d'autres entreront après lui, pour perfectionner les genres dans lesquels il se sera essayé, et sur lesquels il aura attiré l'attention de ses contemporains. Les détails suivants le démontrent.

En 1624 paraît la Poétique, en 1625 la traduction des Troyennes, en 1627 il fait représenter avec Daphné le premier opéra allemand, en 1635 il introduit l'oratorio[1] dans sa patrie, puis il traduit Antigone, et enfin, qui le croirait? pour couronner sa carrière, il s'adonne à l'étude de l'antiquité allemande, et publie en 1649, peu de temps avant sa mort, le manuscrit de l'Annolied[2]. Opitz est un polygraphe, un polymathe, il étudie tout et n'approfondit rien.

Ce qui prouve bien, d'ailleurs, qu'il n'avait pas de goût pour le théâtre, c'est qu'il n'a jamais écrit une seule pièce, dont on puisse dire qu'elle lui appartient en propre; il s'est borné à traduire ou à imiter d'aussi près que possible[3]. On ne peut donc pas le regarder comme un dramaturge, au même titre qu'en France La Taille, ou Heinsius en Hollande, qui, s'ils écrivaient des théories, s'efforçaient de les mettre en pratique dans leurs œuvres. Opitz ne s'est donc jamais occupé sérieusement du théâtre; je dirai plus, il lui a nui dès le début, en offrant aux Allemands des modèles de la pastorale et de l'opéra; par là il a détourné leur attention de la tragédie, et ouvert toutes grandes les portes à l'invasion de l'esprit italien.

Daphné date de 1627, en 1630 les Anglais publiaient déjà en Allemagne, sous le nom de « Liebeskampf » une série de pièces dans le goût italien. Il n'en fallait pas davantage pour détourner les esprits de la tragédie, et de ses graves conceptions; l'Allemagne connaissait à peine la tragédie, que déjà on lui offrait des pièces conçues à un point de vue tout à fait opposé.

Il est indiscutable que les pièces de « Liebeskampf » ont été accueillies avec la plus grande faveur; la tragédie avec ses maximes de morale fatigue vite, surtout quand nulle action

[1] Judith.

[2] C'est grâce à Opitz que cette œuvre du XII[e] siècle (1170) à été sauvée de l'oubli. Le manuscrit lui-même n'existe plus. En effet, Opitz mourut le 20 août de la peste à Danzig; par mesure de précaution on brûla tous ses papiers, et, par suite, le texte original dont il venait de publier une édition un mois avant.

[3] Voir la préface de Judith et de Daphné. Édition de 1641, p. 483.

n'en dissimule la monotonie, quand on est condamné à la lire sans la voir jamais jouer, ce qui était le cas des Troyennes. Avec le « Liebeskampf, » au contraire, les yeux et l'esprit étaient satisfaits à la fois. L'intérêt de l'intrigue et la vivacité de l'action, voilà pour l'esprit; les farces de Pickelhering, voilà pour les yeux; ces pièces contenaient donc tout ce qu'il fallait pour charmer les spectateurs, et, par suite, pour faire oublier la tragédie. Les déclamations ampoulées de Sénèque ne pouvaient tenir contre les plaisanteries presque toujours grasses, si ce n'est ordurières de Pickelhering ou de Schosswitz[1]. Sans doute, c'est là une preuve de la rudesse du goût allemand de l'époque; en tout cas, Opitz a rendu un très mauvais service à l'Allemagne en y introduisant ces pièces, qui ont encore contribué à corrompre le goût naissant, et, par suite, retardé l'avènement du théâtre régulier : l'esprit du « Liebeskampf » c'est tout l'opposé de l'esprit hollandais, et les pièces hollandaises, si elles sont d'une monotonie désespérante, ont, du moins, le mérite de la correction. Or, ce qu'il fallait donner avant tout au théâtre allemand c'était la correction.

Enfin, une nouvelle entrave au succès de la tragédie, c'est l'engouement général pour la poésie lyrique, qui est la plaie de toute cette époque.

Les premières sociétés de langue, la Frugifère surtout, qui date de 1617, ne s'occupent que de la poésie lyrique et de ses règles; si elles cherchent à purifier la langue, et affectent en cela une sorte de purisme, c'est uniquement afin de donner à la langue de la poésie lyrique un cachet de distinction tout particulier. Aussi voit-on une pléiade d'écrivains s'occuper de la Poétique, de la quantité des voyelles, de combinaisons inédites de strophes lyriques, c'est l'époque où les dactyles et les anapestes apparaissent pour la première fois dans la Poétique allemande[2]. L'esprit s'épuise en discussions sur l'orthographe, l'élision et la contraction des voyelles[3]. Que de Poétiques ont vu le jour à cette époque depuis celle de Louis d'Anhalt Cœthen, le fondateur de la Frugifère, bien oubliée pourtant aujourd'hui,

[1] Personnage comique de la pièce intitulée « Unzeitiger Vorwitz.» Pickelhering est le fou des pièces de la 1re collection anglaise (1620.)

[2] Le dactyle s'est longtemps appelé au 17e siècle « die Buchnerart », du nom de l'écrivain qui l'avait fait admettre dans la Poétique.

[3] Voir la Poétique publiée en 1640 à Cœthen par Louis d'Anhalt sous le titre : Kurtze Anleitung zur deutschen Poesie.

malgré la noblesse de son auteur, jusqu'à celles de Zesen [1], de Buchner [2], de Titz [3], de Schottel [4] et de Rist [5] !

D'ailleurs, il faut le dire, les poètes manquent en même temps que le goût du théâtre, on serait en peine de citer un seul véritable talent dramatique. Les écrivains qui s'occupent du théâtre, composent timidement de pauvres drames inspirés pour la plupart par les péripéties de la guerre de trente ans. De ce nombre sont Irenaromachia par Stapel (1630), Schwedische Comœdia (1632), Parthenia (1632) Agathander (1633), pièces attribuées à Rist, Friedenssieg (1642) par Schottelius [6]. A Nuremberg, c'est un autre genre qui domine ; Clajus y introduit l'oratorio et écrit : l'Assomption (1644), la Résurrection (1644), le Christ souffrant (1645), Hérode (1645), mais ces pièces, mélangées de vers, de prose et de musique, n'ont aucun rapport avec la tragédie.

En un mot, si l'on écrit pour le théâtre, on ne semble pas se douter de la nature de la tragédie.

En 1636 Corneille faisait jouer le Cid ; il faut encore dix ans à l'Allemagne pour voir éclore la tragédie. C'est, en effet, de 1646 que date Léon l'Arménien, c'est à Gryphius qu'appartient la gloire d'avoir écrit la première tragédie allemande [7].

[1] Hochdeutscher Heli con. Wittemberg, 1640.

[2] Deutsche Poesie. 1642 (aujourd'hui perdue) et 1663, Iéna.

[3] Zwei Bücher von der Kunst hochdeutsche Verse und Lieder zu machen. Danzig, 1642.

[4] Teutsche Vers = oder Reimkunst. Francfort, 1645 et 1656.

[5] Poetischer Schauplatz, Hambourg, 1646.

[6] Voir Gœdeke, Grundrisz, vol. II, p. 453.

[7] Pour la biographie de Gryphius, voir 3e partie, chap. VI.

DEUXIÈME PARTIE

Gryphius et la tragédie allemande ; ses innovations, sa poétique

CHAPITRE I

INNOVATIONS DE GRYPHIUS DANS LE CHOIX DES SUJETS, DANS LA FORME DRAMATIQUE, ET DANS L'ESSENCE DE LA TRAGÉDIE.

1° Aux sujets de tradition il substitue les sujets d'invention, qu'il emprunte à l'histoire ; il écrit la première tragédie bourgeoise allemande. Résultats.
2° Le premier il donne le modèle de la tragédie correcte, il introduit les règles au théâtre, y ramène le chœur, et ajoute à la tragédie l'élément lyrique, il remplace la prose par les vers alexandrins, et crée la langue de la tragédie.
3° Il introduit en Allemagne la tragédie de situation. Caractère nouveau de l'intrigue, de l'action et du principe tragique de ses pièces.

Nous connaissons les sujets traités jusqu'ici au théâtre ; la grande innovation de Gryphius consiste à substituer les sujets d'invention aux sujets de tradition, et, par conséquent, la création à la simple transformation, ou au rajeunissement de sujets uniformes, connus de tous. Avec Gryphius le poète devient créateur, la tragédie devient son œuvre propre.

C'est de cette conception que découlent, à mon avis, ses autres innovations.

En effet, l'avènement des sujets d'invention marque la fin des pièces bibliques, qui se sont si longtemps maintenues au théâtre, que le duc de Brunswick [1] traitait encore à côté d'Ayrer, [2] et que les acteurs anglais n'osaient pas négliger entièrement, puisqu'une pièce intitulée Aman et Ahasverus

[1] Il a écrit une pièce biblique intitulée Suzanne.

[2] Ayrer n'a également écrit qu'une pièce biblique sous le titre : Vom reichen Mann und Lazaro (1598).

existe dans la collection des drames anglais de 1620 [1]. En 1644 on jouait encore à Nuremberg les pièces religieuses de Clajus. Avec les pièces bibliques disparaissent les pièces soi-disant religieuses, c'est-à-dire les pamphlets qui n'avaient de religieux que le titre, et dont l'ordure mêlée à l'injure faisait habituellement tout le sel [2]. Gryphius met un terme aux pièces et aux ordures, et, par le fait, il ramène la décence au théâtre.

Avec la tragédie les moralités disparaissent aussi de la scène. Car il ne faut pas croire, que leur règne fût entièrement passé au XVII[e] siècle. En 1613 Johannes Rhenanus composait une pièce intitulée « Speculum æstheticum », sorte de comédie où la langue s'efforce de prouver qu'elle est un sixième sens [3]. Avec Gryphius le Vice cesse de jouer un rôle ; en même temps que les pièces religieuses disparaissent les grandes et les petites Diableries, ainsi que les catégories bizarres de diables dont on trouve une sorte de catalogue dans les œuvres du maître d'école de Nuremberg, Georges Mauritius, qui vivait à la fin du XVI[e] siècle. Gœdeke [4] cite cinquante cinq espèces de diables d'après les titres d'ouvrages d'écrivains du XVI[e] siècle, tant les diables s'étaient vite acclimatés sur la scène allemande, à la suite de la théologie luthérienne et de ses personnifications des vices sous la forme de diables [5].

La tragédie de Gryphius, c'est aussi la fin des traductions des tragédies grecques ou latines.

Nous savons, en effet, que dans les vingt premières années du

[1] Entre 1602 et 1620 Valentin Andreæ avait publié deux pièces sous le titre de « Esther » et « Hyacinthe ». Elles ont été rééditées en 1786 in-8° à Leipzig.

[2] Voir les pièces intitulées : Martin Luthers Bockspiel (1531), Bock zu Leipzig ; Stier in Wittemberg ; Monachopornomachius etc... Gœdeke Grundrisz, vol. I, et Genée Lehr-und Wanderjahre, p. 165.

[3] Imitée de l'anglais « Lingue or the combat of the tongue and five sens for superiority, 1607. Le manuscrit de la pièce de Rhenanus se trouve dans la bibliothèque de l'Électeur de Hesse-Cassel. Voir à ce sujet Rommel, Geschichte von Hessen. Cassel. 1837, vol. VI, p. 497-498. M. Creizenach en a donné des extraits dans le volume de la collection Kürschner intitulé « die Schauspiele der englischen Comœdianten in, Deutschland. »

[4] Grundrisz, vol. I, p. 380.

[5] Voir, Ebert, Die Teufelsliteratur.

XVII[e] siècle on traduisait encore Sophocle et Euripide pour le théâtre académique de Strasbourg [1]. Après Gryphius je ne trouve plus nulle part de trace de ces traductions. Ainsi Gryphius débarrasse peu à peu la scène des pièces qui l'encombraient, et, du même coup, en bannit les insipides drames pédagogiques et didactiques.

Or, en même temps qu'il déblayait la scène, il y introduisait des sujets nouveaux ; car, ce n'est pas tout de détruire, il faut aussi reconstruire. Là encore Gryphius joue un rôle considérable.

Laissant de côté la Bible et la mythologie, il va chercher des sujets chez les peuples les plus éloignés, quelquefois les moins connus. La Perse, l'Italie, l'Angleterre, la Turquie lui fournissent tour à tour les éléments et les personnages de ses pièces. Entrant dans la voie indiquée par Hans Sachs, mais doué d'un talent de beaucoup supérieur, en même temps qu'il indique la voie à suivre, il fournit des modèles. Il rompt avec les personnages types, avec les abstractions personnifiées, et montre à ses contemporains l'histoire comme source féconde de sujets tragiques, il puise successivement dans l'histoire ancienne, dans l'histoire moderne, et même dans l'histoire contemporaine. Sur ce terrain, il n'a pas de devancier. Car personne n'eût osé, au XVI[e] siècle, mettre sur la scène un fait d'histoire contemporaine, écrire une tragédie sur la mort d'un roi, quelques jours à peine après son exécution sur l'échafaud [2]. Avec l'histoire la politique entre au théâtre, et cette situation est unique dans la tragédie du XVII[e] siècle. A Gryphius appartient l'honneur d'avoir écrit la première tragédie historique, et d'avoir fixé ce genre de sujets au théâtre. Toute la tragédie du XVII[e] siècle est, on le sait, empruntée à l'histoire [3], et plus tard Gœthe et Schiller suivront la même voie.

Ce n'est pas tout ; il est un autre genre, dont on ne trouve

[1] Voir chap. III, 1[re] partie.

[2] Voir la préface de Charles Stuart.

[3] Voir les tragédies de Lohenstein ; Ibrahim Bassa, Cléopâtre, Agrippine, Epicharis, Ibrahim Sultan, Sophonisbe, et les drames de Haugwitz : Marie Stuart, Wallenstein. Aujourd'hui perdue, cette pièce a été jouée en 1690 à Torgau par la troupe de Velthen. Voir Fürstenau, Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe des Kurfürsten von Sachsen. Dresde, 1868, vol. I, p. 307.

pas avant Gryphius d'échantillon au théâtre allemand ; c'est la tragédie bourgeoise. Avec Cardenio et Célinde, Gryphius donne un modèle de ce genre nouveau, et devance ainsi Emilia Galotti de 100 ans[1].

Je puis donc dire que Gryphius est réellement un novateur dans le choix des sujets, je puis dire qu'il débarrasse la scène des pièces qui l'encombraient, qu'il y introduit des sujets nouveaux, qu'il fixe au théâtre deux genres nouveaux : la tragédie pure, la tragédie bourgeoise.

En même temps il écrit la première tragédie correcte, d'après le type classique, c'est-à-dire sans mélange de comique et de tragique.

Tentative hasardeuse, à cette époque, où le goût venait à peine de naître, et où il était difficile de déshabituer le public des pantalonnades du fou, devenues parties intégrantes des pièces les plus sérieuses. Le drame avec une partie comique fort développée, c'est là le genre que les Anglais avaient importé en Allemagne. C'était la règle générale, le clown était devenu un personnage dont on ne pouvait pas plus se passer que des exhibitions de toute sorte dont on agrémentait toutes les pièces ; en un mot, il n'y avait jusqu'ici nulle ligne de démarcation entre la tragédie et le drame.

Cette ligne, Gryphius l'établit le premier, car le premier il ose rompre avec cette coutume, et écrire une vraie tragédie sans mélange d'éléments comiques.

A cette tentative s'en rattache une autre ; je veux parler de la naturalisation des règles au théâtre.

Jusqu'ici peu ou point de règles, mais liberté absolue laissée aux auteurs ; les unités étaient inconnues, la fantaisie régnait en maîtresse sur la scène. Avec Gryphius une transformation radicale s'opère, il applique le premier les règles des unités, il met en pratique les théories des savants ; il veut l'unité d'action en même temps qu'il veille à ce que la durée de sa pièce ne dépasse pas vingt-quatre heures, et que la scène ne nous transporte pas par un simple changement de décor, ou même sans changement de décor, d'une partie du monde dans l'autre. C'est là un progrès énorme, c'est un frein mis à l'imagination, c'est la vraisemblance, c'est la raison qui se substituent à la fantaisie et à ses rêves.

[1] Cette pièce date de 1768.

Enfin Gryphius fixe au théâtre les cinq actes classiques.

Ne trouve-t-on pas, en effet, des pièces du duc de Brunswick et des comédiens anglais en sept actes?[1] En un mot, nulle règle n'existait à ce point de vue. Désormais les actes ne dépasseront plus le chiffre fixé.

Poursuivant la série de ses innovations, Gryphius ramène sur la scène le chœur, que les Anglais avaient banni de leurs pièces; après Gryphius le chœur sera obligatoire dans la tragédie, où il subsistera jusqu'à la fin du siècle. Avec le chœur, il donne une place considérable à l'élément lyrique, qui est, en outre, représenté par des stances. Enfin, réforme non moins importante, Gryphius rétablit le vers dans la tragédie. Jusqu'ici on n'écrivait qu'en prose, habitude qui remonte aux auteurs anglais, dont toutes les pièces étaient en prose, comme on peut le voir dans les collections de 1620, 1624 et 1630. Les pièces du duc de Brunswick sont aussi en prose, observation qui s'applique également à toutes celles qui ont été composées pendant la guerre de trente ans. La prose était donc la langue ordinaire du théâtre.

A la prose Gryphius substitue le vers, non pas le vers court de huit syllabes à la façon d'Ayrer, qui était seul usité au théâtre du XVI[e] siècle et encore du commencement du XVII[e][2], mais l'alexandrin qui désormais sera presque seul employé au théâtre pendant près d'un siècle, puisqu'en 1732 on le retrouve dans le Caton mourant de Gottsched.

Or, par le fait même qu'il fixait la poésie sur la scène, Gryphius opérait encore un autre changement, il créait la langue de la tragédie.

Il suffit, de lire une seule pièce des collections anglaises pour voir combien les Anglais négligeaient la langue. Visant avant tout à l'effet, ils s'inquiétaient plus de frapper fort que de frapper juste, le geste valait mieux que l'expression. Aussi quelle grossièreté, quelle trivialité ne trouve-t-on pas dans les morceaux les plus pathétiques, quelle platitude et

[1] Vincentius Ladislaus, comédie du duc de Brunswick, a 6 actes, la tragédie « Von einem ungerathenen Sohn » a également 6 actes, et la comédie « Von einem Weibe » en a 7. La tragédie « Titus Andronicus » des collections anglaises de 1620 a 8 actes.

[2] On a mis en vers de 8 syllabes la Suzanne de Rebhun et deux pièces du duc de Brunswick : Ehebrecherin et Vincentius Ladislaus.

souvent quelle indécence dans les idées aussi bien que dans les mots ! La collection du Liebeskampf en offre des exemples frappants. Là chaque chose est appelée par son nom, et le personnage tragique ne craint pas pour exprimer sa passion d'avoir recours aux mots les plus communs, les plus orduriers, aux locutions les plus indécentes [1]. Avec Gryphius cet abus cesse ; désormais le personnage tragique choisira ses expressions, il évitera les images grossières et indécentes, il s'efforcera même dans les situations passionnées, de rester toujours dans les limites de la bienséance.

C'est ainsi, qu'à mon avis, Gryphius a créé la langue de la tragédie, car il a appris aux personnages à parler. A la grossièreté il a substitué la correction, au risque de tomber quelquefois dans l'emphase. Mais en pareil cas, au XVII[e] siècle, l'emphase valait mieux que l'indécence et la trivialité.

Enfin, il introduit au théâtre une tragédie d'un genre tout à fait nouveau. Je vais essayer de la faire connaître.

La tragédie a pour but de montrer le conflit des caractères et des passions, d'exposer les mobiles des actes des personnages qui prennent part à une action, de faire voir comment ils ont été amenés à la détermination qui a provoqué la catastrophe finale. Représenter dans les détails les crises qui la précèdent, c'est ce que doit se proposer le poète tragique. Étant donné un acte, son rôle est de trouver et de montrer l'influence que les idées et les sentiments ont exercée sur l'homme avant l'accomplissement de l'acte en question.

La tragédie est donc l'étude des passions en tant qu'agissant sur la volonté de l'homme ; les passions en sont le fond, et l'intrigue tragique doit comprendre l'analyse des différents mouvements qu'elles provoquent dans leur lutte avec les caractères. Ce qui en fait la valeur, c'est la profondeur dans laquelle le poète sera descendu pour fouiller le cœur humain, afin d'y découvrir le mobile le plus secret de tel ou tel acte, c'est, en un mot, l'étude exacte des rapports entre les effets et les causes. Dans la tragédie tout doit s'expliquer par l'in-

[1] Voir à ce point de vue quelques scènes de Titus Andronicus. Acte II, scène entre l'empereur de Rome (il ne porte pas d'autre nom) et Œthiopissa, la scène entre Hélicates et Saphionus ; acte III, la scène entre Œthiopissa et ses fils, celle entre Œthiopissa et Morian, etc., etc.

fluence de la passion, le hasard n'y a pas de place, car c'est la négation de toute complication.

Il en est de même du surnaturel : seuls, les ressorts naturels ont place dans la tragédie. Baser le tragique sur l'influence du hasard, c'est donc déplacer le siège de la tragédie, qui est dans le cœur humain, car alors les effets peuvent bien ne plus avoir de causes ; baser le tragique sur l'intervention du surnaturel, c'est expliquer les actes humains par quelque chose qui est en dehors de l'humanité, c'est donc dans les deux cas faire fausse route, c'est prendre le contre-pied de la définition de la tragédie qui doit expliquer des actes humains par des moyens humains. Le héros tragique doit avoir des passions, car c'est sous l'influence de la passion qu'il se laisse entraîner aux actes qui peuvent avoir pour lui des conséquences funestes, tragiques.

De là il résulte que sans passions il n'y a pas de personnage tragique possible, sans choc de passions pas d'intrigue possible, pas de tragédie possible.

La tragédie qui ne représente pas le choc des passions et leurs effets, n'est qu'une ombre de tragédie ; privée du grand ressort des passions, elle devient traînante. Le choc des passions ne pousse plus l'action en avant ; elle languit donc et ne se soutient plus. Au lieu de scènes mouvementées, on a des scènes de réflexion, partant calmes et longues, au lieu du conflit des passions, on trouve le choc des discours, des pensées et des mots : le plaidoyer. L'action s'arrête donc, on arrive au tableau dramatique, on s'éloigne de la vraie tragédie. Au lieu de l'action, on a la situation, au lieu d'assister au développement des caractères sous l'influence des passions, on assiste au développement d'une situation ; bref, au lieu du mouvement on rencontre l'immobilité.

Il est clair que la différence des moyens employés dans l'action amène des différences dans les résultats.

La tragédie d'action ne s'occupe que des actes, tout l'intérêt consiste donc pour elle dans la production des actes, c'est-à-dire dans les complications d'une intrigue, qui entraîne l'homme à commettre l'acte qui prépare la catastrophe finale. Tragédie d'action ou d'intrigue, car l'action n'est que l'ensemble des différentes intrigues, est donc la même chose.

La tragédie d'action s'occupe donc des effets plutôt que des causes, dont l'étude appartient à la tragédie de caractère.

Or, il y a une autre espèce de tragédie, que j'appellerai plutôt la tragédie de situation ; c'est celle où le poète s'occupe surtout d'amener dans sa pièce des intervalles qui permettent aux personnages d'exprimer leurs sentiments sur la situation qui leur est faite par l'acte qu'ils viennent de commettre.

Cette tragédie tient beaucoup de la tragédie d'action, en ce sens qu'il s'agit de produire l'acte pour avoir les réflexions qu'il suggère, pour avoir la situation, mais je ne les confonds pas.

Dans la tragédie d'action, c'est l'intrigue qui joue le rôle principal, ce sont les complications qui en font l'intérêt ; le mouvement lui convient donc parfaitement. Dans la tragédie de situation, le poète n'a plus en vue le développement de l'intrigue ; son but est de produire des situations, je dirai presque des temps d'arrêt dans l'action.

Il faut donc qu'il agence son intrigue de manière à laisser à ses personnages le temps nécessaire pour reconnaître leur situation. Ces situations veulent être longues, condition indispensable pour permettre les réflexions.

Mais, si l'on veut des situations longues, il faut éviter le mouvement trop rapide, il faut éviter les complications, les scènes où les passions se heurtent de front. De là la nécessité d'une action lente, d'une intrigue peu compliquée.

Or, c'est précisément ce genre de tragédie que Gryphius a le premier écrit en Allemagne ; sa tragédie est une tragédie de situation.

C'est là une première innovation ; à côté de celle-là, j'en trouve une autre : celle qui a trait à la conception du principe tragique.

Le principe tragique est double dans la tragédie de Gryphius.

Le tragique n'est pas pour lui la conséquence funeste d'un acte commis sous l'influence de la passion ; il le conçoit tout autrement.

La vie de tous les jours avec les souffrances qu'elle provoque si souvent chez l'homme, le tableau de l'instabilité des choses humaines dans la personne d'un de nos semblables, voilà le tragique tel que le comprend notre auteur. Or, la vue de ces souffrances émeut notre sensibilité : « homo sum, humani nihil a me alienum puto[1] ».

Cependant, s'il se rencontre dans le monde une personne plus

[1] Térence ; Heautontimorumenos, acte I, scène I.

maîtresse d'elle-même, qui sache imposer silence aux mouvements de son cœur, qui refoule ses larmes, et reste impassible à la vue de ses propes misères, en un mot, si cette personne n'oppose à ses souffrances qu'une fermeté inébranlable, qu'une patience stoïque, cette fermeté, cette patience seront tragiques, et le personnage que distinguera une force de caractère aussi rare, sera un personnage tragique.

Cette conception, je ne la retrouve nulle part en Allemagne, elle est unique, elle appartient en propre à notre poète.

Je la trouve exprimée très clairement dans la préface de Léon l'Arménien qui est une sorte de profession de foi de l'auteur. Afin de bien établir le principe qui l'a guidé dans la conception de ses tragédies, il l'a placée au début de la préface. Voici ses paroles : « J'essaie de représenter la fragilité des choses humaines dans cette tragédie et dans quelques tragédies qui vont suivre [1]. »

C'est donc là l'idée mère de sa tragédie, le principe que l'on retrouve dans toutes ses pièces : l'instabilité des choses humaines.

Considérons maintenant le second principe : la patience stoïque.

J'ai dit que le personnage tragique par excellence était pour Gryphius l'homme qui oppose l'impassibilité aux malheurs de toute sorte qui peuvent fondre sur sa tête.

Si nous consultons le titre de ses pièces, nous voyons qu'elles portent toujours le nom du personnage souffrant, c'est-à-dire du personnage impassible : ainsi Felicitas, Léon l'Arménien, Catherine de Géorgie, Stuart, Papinien. Or, c'est toujours le personnage en question qui est la victime de la fragilité des choses humaines. D'autre part, si nous considérons les paroles et les actes des protagonistes, nous remarquons que les maximes relatives à la patience et à l'instabilité des biens de ce monde se retrouvent dans toutes les pièces, et chaque fois dans les mêmes situations.

Je crois trouver un argument à l'appui de cette théorie dans ce passage de la préface de Catherine de Géorgie : « Catherine nous offre dans sa personne et dans ses souffrances un exem-

[1] « Bin ich geflissen die Vergænglichkeit der menschlichen Sachen in gegenwærtigem und etlichen folgenden Trauerspielen vorzustellen. »

ple presque inouï de nos jours d'extraordinaire fermeté. En un mot, l'honneur la mort et l'amour se disputent dans son cœur le prix que remporte l'amour, non pas l'amour vain, l'amour terrestre, mais l'amour saint, éternel, et que la mort assure. Je ne regrette qu'une chose, c'est que ma plume soit trop faible pour célébrer dignement une si noble patience, une fermeté si inébranlable, une résolution si énergique de préférer l'éternité à ce qui ne dure qu'un temps [1]. »

Ces mots confirment ma théorie.

En effet, n'est-ce pas là le principe exposé dans la préface de Léon l'Arménien, et en même temps l'auteur ne nous fait-il pas connaître clairement sa conception tragique, quand il dit qu'il « regrette de ne pas pouvoir dignement célébrer cette noble patience, cette courageuse fermeté, cette intrépidité qui fait préférer l'éternité aux biens périssables de ce monde ? »

Voilà donc les deux principes du tragique : le sujet doit présenter le spectacle d'un changement considérable dans la situation d'une personne, en second lieu cette personne doit être un modèle de patience inébranlable : c'est ce qui fait sa vertu tragique. Du reste, je ne fais qu'indiquer ici rapidement les innovations de notre poète, je me réserve de les mettre plus loin en pleine lumière [2].

Mais revenons à la tragédie elle-même, puisque maintenant nous en connaissons l'essence.

Puisqu'il s'agissait d'offrir aux spectateurs le spectacle d'un personnage impassible, il fallait trouver un genre qui s'y prêtât.

Étant donné la conception du personnage tragique, personnage à priori, dont le caractère était, par définition, uniforme, le but de la tragédie ne devait pas être de montrer le développement d'un caractère sous ses différentes faces, de faire le tableau complet de la tournure d'esprit d'un individu. La tra-

[1] « Catharina stellt dar in ihrem Leib und Leiden ein in dieser Zeit kaum erhœrtes Beispiel unaussprechlicher Bestændigkeit. Mit kurzem : Ehre, Tod, und Liebe ringen in ihrem Herzen um den Preis welchen die Liebe, nicht zwar die irdische und nichtige, sondern die heilige, die ewige erhælt, der Tod aber versichert. Dies einzige beklage ich dasz meine Feder zu schwach so hohe Geduld, so herzhafte Bestændigkeit, so heftigen Schlusz das Ewige dem Vergænglichen vorzuziehen, nach Würden herauszustreichen. »

[2] Voir chap. II, III, IV, V.

gédie de caractère ne convenait donc pas au but de l'auteur. Par contre, si nous songeons à la nature de la tragédie de situation, où l'action est lente et sans complication, nous trouvons que c'était là la seule qui pût convenir à Gryphius, chez qui le héros doit toujours donner une double leçon de patience stoïque et de détachement des biens de ce monde. A ce titre, la tragédie de situation s'imposait à lui, c'était la seule qui permît au personnage tragique de parler longuement et tranquillement sur les différentes situations où il se trouve dans le cours de la pièce.

Je vais étudier successivement les tragédies au point de vue de la situation, de la conception du tragique, de l'intrigue et de l'action. Laissant de côté les pièces inachevées ou les imitations et les traductions[1], je me bornerai à l'étude des cinq tragédies qui forment le théâtre de notre auteur, c'est-à-dire Léon l'Arménien, Catherine de Géorgie, Stuart, Papinien, et enfin Cardenio et Célinde, cette dernière à titre de modèle de la tragédie bourgeoise.

[1] Felicitas, die Gibeoniter imitées, la première du Jésuite Nicolas Caussin (1570-1651), qui la publia en 1622, la seconde de Vondel (de Gebrœders). Cette dernière est plutôt une traduction, car le prologue seul appartient en propre à Gryphius. Parmi les pièces inachevées à sa mort se trouvaient une tragédie intitulée : « Heinrich der Fromme, oder die Schlacht der Christen und Tartaren vor Liegnitz » que l'auteur annonçait à la fin des notes explicatives sur Papinien en ces termes : « Bleib Gott befohlen, hochgeehrter Leser, mir gewogen und erwarte ehestens, wo Gott will, Henricum den Frommen... », un drame du nom d' « Ibrahim Bassa » dont le poète n'avait écrit que le commencement, et une pièce appelée : « die Fischer » sur laquelle les détails manquent complètement. Ces trois pièces n'ont jamais été publiées. (Voir la préface de l'édition de 1698 par Christian Gryphius).

CHAPITRE II

LE THÉATRE DE GRYPHIUS AU POINT DE VUE DE LA SITUATION.

Nous avons dit que Gryphius a écrit des tragédies de situation, et qu'en même temps l'intrigue en est toujours simple; nous allons examiner son théâtre à ce double point de vue. Pour bien faire comprendre chaque pièce nous en donnerons à grands traits l'analyse.

§ I. LÉON L'ARMÉNIEN.

La première en date des tragédies est Léon l'Arménien, écrit en Octobre 1646, comme le fait voir la dédicace latine à Schlegel, qui précède la pièce. Le sujet est emprunté aux écrivains grecs Zonaras et Cedrenus [1] :

Léon l'Arménien, général des armées de Michel Rangabe, empereur de Constantinople, l'avait abandonné dans une guerre contre les Bulgares, et s'était fait couronner à sa place [2]. Michel Balbus, un des généraux qui lors de son élévation à la dignité impériale, lui avait rendu d'importants services, et ne se trouvait pas suffisamment récompensé, ourdit une conspiration contre lui. Léon l'apprend et le fait arrêter, puis condamner à mort. Il va être exécuté, quand l'impératrice Théodosia obtient pour lui un sursis de vingt-quatre heures. Balbus en profite pour corrompre ses gardiens, et communiquer avec les conjurés qui, la même nuit, assassinent l'empereur au moment où il fait sa prière dans une église.

[1] Voir: Corpus scriptorum historiæ byzantinæ, édition Becker, Bonn, 1839. L'histoire de Léon l'Arménien se trouve dans le 2e vol. de Cedrenus, de la page 13 à la page 69. Zonaras a été édité en 1870-71 par Dindorf (Teubner).

[2] Son règne va de 813 à 820, ap. J.-C.

Avec ces détails que l'histoire lui fournissait, le poète a composé l'intrigue suivante :

Acte I. Balbus décide les conjurés à agir contre Léon le jour même. L'empereur qui a entendu parler de la conjuration, le fait arrêter. Le chœur commente le proverbe : trop parler nuit.

Acte II. Jugement et condamnation de Balbus; Théodosia intervient en sa faveur; il ne sera exécuté qu'après les fêtes de Noël. Balbus se dispose à mourir, quand l'empereur vient lui annoncer sa décision. Le chœur chante l'instabilité des choses humaines.

Acte III. — Inquiétudes de Léon. Pendant son sommeil il voit apparaître les esprits de l'ancien patriarche de Constantinople, Tarasius, et de Balbus. Tarasius lui annonce sa fin prochaine et le triomphe de Balbus. Effrayé, Léon appelle au secours ; pour se rassurer il va voir lui-même si Balbus est bien gardé dans sa prison. Il le trouve plongé avec ses gardiens dans un profond sommeil ; le prisonnier dort sur un lit de pourpre ! Léon rentre au palais en proie au plus grand abattement. Pendant ce temps, Balbus que son gardien Papias a informé de la visite de Léon, songe aux moyens de communiquer avec les conjurés. Le fils de Papias emporte une lettre à l'adresse du chef de la conspiration. Le chœur examine la confiance que l'on peut accorder aux apparitions.

Acte IV. — Un sorcier évoque l'esprit infernal, qui prédit en termes obscurs le succès de la conjuration. Pendant ce temps les conjurés discutent sur la conduite à tenir. A ce moment on remet à leur chef la lettre de Balbus ; ils décident d'assassiner Léon au moment où il viendra à l'Église faire sa prière, à minuit. Le chœur chante les louanges du Christ.

Acte V. — Des pressentiments sinistres agitent Théodosia qui a vu en rêve son mari mort. Tout à coup paraît un prêtre qui arrive du temple ; il raconte les premiers détails de l'attentat dirigé contre l'empereur. Un messager confirme les nouvelles apportées par le prêtre ; Léon est mort assassiné. Un instant après arrivent les conjurés qui annoncent à Théodosia la fin de son règne. Enfin paraît Balbus qui fait apporter sur la scène le cadavre de Léon. A cette vue la folie s'empare de

Théodosia, Balbus ordonne de l'entraîner hors de la scène et la pièce se termine par son couronnement.

Telle est l'intrigue; elle se réduit à peine à quelques faits saillants. 1° Arrestation de Balbus, 2° Jugement et condamnation, 3° Intervention de Théodosia, 4° Apparition de l'esprit de Tarasius et visite de l'empereur à la prison, 5° Entente de Balbus avec les conjurés, 6° Mort de l'empereur.

Dans son ensemble l'intrigue est donc simple. Cependant elle fait naître un assez grand nombre de situations, qui permettent à chaque personnage en cause, ou de provoquer les discussions, ou les réflexions sur la situation actuelle.

Je distingue, en effet, deux sortes de situations: l'une que j'appelle situation à discussion, l'autre, situation à réflexion. Cette dernière est la conséquence de la première, car, c'est après les actes provoqués par la discussion que se produit la situation où les personnages expriment leurs idées sur leur état présent. Ces scènes sont capitales dans les tragédies, car elles amènent le choc des passions, et, par suite, l'action des deux côtés. Elles sont généralement vives, ce sont des passes d'armes entre les deux partis en présence ; les étincelles qui en jaillissent allument le feu qui couve dans le cœur des personnages. De ce nombre sont les scènes entre Exabolius et Balbus, Balbus et Léon, Léon et Théodosia, etc. La tragédie de Gryphius a pour but de produire ces deux sortes de situation ; par là les personnages font connaître leur caractère et leurs sentiments.

Examinons le rôle de Léon l'Arménien, et cherchons la cause qui amène la première situation dans laquelle il apparaît à nos yeux ? C'est la scène entre Exabolius et Balbus, scène de discussion, où Balbus expose maladroitement ses griefs au confident de l'empereur, et, sur une simple objection, dévoile ses projets ambitieux. Quand Exabolius lui représente les soucis de la royauté, il s'écrie à la façon des ambitieux de tous les temps : « Jeux d'enfants que cela; un héros se rit de ces frivoles craintes. Pour vivre un seul jour sur le trône, un homme s'expose à tous les dangers. Ce qui nous paraît impossible, devient possible, quand on ose. On trouve le sceptre lourd, mais, bien qu'on se plaigne de son poids, on ne le dépose jamais de son plein gré[1]. »

[1] Diss rede Kindern ein? Ein Heldengeist, der lacht.
Diss leichte Schrecken aus! Ein Mann wird, mag er leben
Nur einen Tag gekrœnt, in hœchste Noth sich geben.

Voilà la théorie de l'ambitieux ; voici maintenant le grand mot : « Ma vie est le gage de la sienne, un signe de moi et il disparaît ; sans moi vous n'auriez bientôt plus d'empereur, son sceptre, sa couronne, sa vie, tout dépend de mon épée [1]. »

Cette situation provoquée par les actes du personnage, lui permet d'exposer ses théories. Or, cette discussion dans laquelle Balbus se trahit, amène comme conséquence une situation de réflexion pour l'empereur, qui a donné l'ordre de l'arrêter au premier mot suspect. En effet, que dit Léon dans le long monologue du début de l'acte ? Il expose les soucis de la royauté, fait l'apologie de son règne, énumère les bienfaits dont il a comblé Balbus, et flétrit son ingratitude. Mais il saura mettre un terme à son audace ; Balbus, par sa mort, servira d'exemple aux conspirateurs à venir.

Tout cela est exposé dans un grand monologue rempli de lieux communs sur l'instabilité du pouvoir, sur les préoccupations des rois, etc. etc. Les souvenirs classiques, les comparaisons y abondent. Nous assistons à une véritable leçon d'histoire, où Léon, après nous avoir appris tous les détails de son couronnement, fait connaître la conduite qu'il se propose de tenir vis-à-vis de Balbus.

La deuxième situation de réflexion est aussi amenée par une scène de discussion ; c'est la scène « à faire », comme on l'appelle aujourd'hui, c'est l'entrevue de Balbus et de l'empereur devant les juges.

Par son arrogance Balbus excite contre lui l'empereur et les juges. Quand on lui demande ce qu'est devenue sa fidélité, il répond : « Mon sang l'a gravée dans le livre du temps [2]. » Au juge qui lui reproche de vouloir verser le sang de l'empereur, il rappelle qu'il a versé le sien pour lui et s'écrie : « Demandez le aux blessures qui couvrent ma poitrine [3]. »

Diss was unmœglich scheint, wird mœglich, wenn man wagt!
Man schætzt die Scepter schwer, doch legt sie, der es klagt
Nicht ungezwungen hin. (acte I, sc. IV, vers 414-419.)

[1] Mein Leben ist sein Heil, mein Dræuen seine Bar,
Sein Scepter, Kron und Blut beruht auf diesem Degen,
Ihr hættet (wær ich nicht) was? keinen Kæyser mehr. (ibidem (acte I, sc. VI, vers 466, 467, 462.)

[2] Mein Blut hat diese Treu in's Buch der Zeit geschrieben. (acte II, 160).

[3] Fragt meine Wunden, denn, die diese Brüste tragen. (ibidem, 168).

La discussion s'échauffe, on veut le mettre à la question, mais il déclare que « les supplices n'ont jamais triomphé d'un cœur ferme [1]. »

Cette déclaration provoque entre les juges une scène de discussion qui se termine par la condamnation à mort de Balbus.

Or, cette condamnation est suivie de deux scènes de réflexion pour Balbus et pour l'empereur. En effet, la fierté de Balbus cause sa ruine, mais elle lui fournit l'occasion de déclamer, de faire une exposition de principes. « Donec eris felix : » tel est le thème de ses réflexions. Il maudit les amis qui le courtisaient quand il était au pouvoir, et qui, maintenant, — on s'attendait à cette idée — ne le connaissent plus. Mais lui, Balbus, est au-dessus de ces défections ; il est grand, cela lui suffit, sa grandeur le soutient. Il mourra donc ; mourir le sourire aux lèvres, c'est le fait de l'homme vraiment grand, c'est le couronnement d'une belle vie [2]. En sa qualité de soldat, il regrette cette mort calme sur un bûcher.

« Plût au ciel, s'écrie-t-il, qu'un homme m'eût tué en combattant [3]. »

L'amertume se glisse dans son âme, il songe à sa gloire passée, et il se donne en exemple à ceux qui aspirent aux honneurs. « Apprenez-le, la gloire se change vite en fumée... Celui qui arrive au sommet, y trouve sa chute [4]. » Il salue la lumière dorée, c'était prévu, Ajax mourant envoie aussi ses derniers adieux au soleil et à Salamine — puis c'est le tour de sa patrie, qu'il a « tant de fois labourée de son épée et de son bouclier [5]. »

Mais la violence est le fond de son caractère ; il invoque les dieux vengeurs, il appelle, avant de mourir, leur colère sur Léon.

Même scène de réflexion pour Léon. Il triomphe bruyam-

[1] Die Folter überwand kein unverzagt Gemüthe. (acte II,) 212
[2] Acte II, sc. VI.
[3] Ach! dass mich doch ein Held, dass mich ein Mann erleget. (ibidem, sc. VI.) 563
[4] .... lernt, 570
Wie bald sich unser Ruhm muss in die Aschen neigen.. 572
.... wer die Hœhe findet, 576
Findt, was ihn stürzen kann.......... 577
[5] Mit Fleisch bedecktes Land............................ 585
das ich mit Spiess und Schild, 586
Und Tartschen oft gepflügt. (ibidem, sc. VI,) 587

ment, maintenant que Balbus est réduit à l'impuissance, il débite des maximes comme celles-ci : « Celui qui met quelqu'un auprès de lui sur le trône, mérite de perdre la pourpre et la couronne. Un prince et un soleil suffisent pour un royaume et le monde [1]. » Aussi Léon déclare-t-il qu'il va s'assurer lui même de l'exécution de Balbus. Tout le monologue est rempli de sentences, et, comme dans la première situation, les comparaisons n'y manquent pas, il y en a même une entre le lion et le lièvre !

Là se place l'intervention de Théodosia, qui est encore une scène de discussion. Elle vient intercéder pour Balbus, car, à son avis, on ne peut pas l'exécuter le jour de Noël.

Ce morceau est un des plus brillants de la pièce, il faudrait le citer en entier. Les sentences y abondent, les vers se répondent, les théories philosophiques sur la clémence, sur l'ambition, sur la foi à attribuer aux songes s'y rencontrent avec les maximes politiques chères aux tyrans.

Que l'on me permette quelques citations :

Théodosia. — « Le sang rendra notre trône glissant.
Léon. — On craindra d'y monter...
Léon. — Ce palais restera debout si nos ennemis tombent.
Théodosia, — Si leur chute ne brise pas ceux qui le défendent.
Léon. — Qui le défendent avec l'épée.....
Théodosia. — ....avec laquelle ils nous ont défendus.
Léon. — Qu'ils tirent contre vous.
Thédosia. — qui a affermi notre trône [2].

Ce dialogue, on le voit, ne manque pas de vivacité. Veut-on des maximes ?

[1] ....wer jemand auf den Thron, 433
An seine Seiten sezt, ist würdig, dass man Kron 434
Und Purpur ihm entzieh. Ein Fürst und eine Sonnen 435
Sind vor die Welt und Reich. (acte II, sc. IV). 446

[2] Th. — Durch Blut wird unser Thron....... glatt gemacht, 450
L. — So trægt ein Fremder Scheu denselben zu besteigen. . . . 451
L. — Diss Haus wird stehn, dafern des Hauses Feinde fallen, 455
T. — Wo nicht ihr Fall verletzt, die dieses Haus umwallen, 456
L. — Umwallen mit dem Schwert,
T. — Mit dem sie uns beschützt, 457
L. — Das sie auf uns gezuckt,
die unsern Stuhl gestützt 458
(ibidem, sc. V.)

Léon. — « La sévérité n'est pas trop grande, si elle soutient l'empire,

Théodosia. — « La sévérité est trop grande, si elle le ruine...

Théodosia. — « Un prince ne donne jamais trop, même s'il donne pendant des années entières.

Léon. — « Y a-t-il donc quelque chose que je ne lui aie pas encore donné (à Balbus) ?

Théodosia. — « Oui.

Léon. — Dis, quoi ?

Thoédosia. — Beaucoup.

Léon. — Quoi ?

Théodosia. — La vie [1] ! »

A citer aussi cette pensée de Théodosia : « qu'il est beau de faire le bien et de recueillir le mal [2] ! » Léon répond ainsi : « qu'il est sot de se couper soi-même la gorge. » « On apprivoise toute sorte d'animaux, » dit Théodosia. — « Oui, dit Léon, mais pas les ambitieux [3], » et il conclut : « La mort de cet homme est notre repos à tous deux, sa vie est nôtre tombeau [4]. » On ne peut pas finir d'une manière plus prétentieuse.

Ces citations donnent une idée de cette scène, qui est capitale dans la tragédie.

Cependant l'empereur a cédé ; mais aussitôt l'inquiétude envahit son âme. Le monologue qui ouvre le 3e acte est tout entier consacré à la peinture de ses angoisses. Nouveaux détails sur les soucis de la royauté, sur le bonheur de la médiocrité ! Les antithèses n'y manquent pas ; elles sont, en effet, indispensables quand on a à faire des variations sur ce thème dont on a tant abusé depuis le mot d'Horace : « aurea mediocritas »,

[1] L. — Der Ernst ist nicht zu gross, ohn den kein Reich besteht, 465
T. — Der Ernst ist viel zu gross, durch den das Reich vergeht, 466
T. — Ein Fürst gibt nicht zu viel, gibt er gleich Jahr für Jahr. 474
L. — Mag noch was übrig sein, das ich ihm nicht gegeben ? 475.
T. — Ach ja.
L. — Sag an, was ists ?
T. — Sehr viel.
L. — Was ists ?
T. — Das Leben. (acte II, sc. v)

[2] Wie herrlich stehts, wenn man Guts thut und Bœses leidet ! 487
L.—Wie thœricht! wenn man sich die Gurgel selbst abschneidet! 488

[3] .... Kein Wissen hat gelehrt 505.
Wie ein verstockter Geist den 506
Und Kronensucht verhetzt, zu heilen von dem Rasen (ibidem) 508

[4] Des Menschen Untergang ist meine, deine Ruh.......... 530
Sein Leben beider Grab. (ibidem) 531.

A citer comme modèle de mauvais goût une comparaison dont se sert l'empereur : « Quand nous étendons nos membres fatigués, les oreillers se changent toujours en haies vives [1] » ! Je ne m'arrête pas davantage à cette situation, j'ai hâte d'arriver à celle que provoque l'apparition de l'esprit de Tarasius. Cette apparition remplit le même office qu'une scène de discussion, puisqu'elle amène toute une série de réflexions de l'empereur. Dans une suite d'apostrophes, Tarasius lui rappelle ses crimes, il lui montre ses victimes, « qui crient sans voix », il lui annonce sa mort prochaine, et invite l'esprit de Balbus à le frapper d'un poignard.

Profondément effrayé par cette vision, Léon médite sur le sens qu'il faut y attacher; Dieu lui annonce-il sa fin, ou l'invite-il à la prudence? Il ira voir si Balbus est bien gardé, car « celui qui sait prévenir le malheur lui enlève toute sa force [2]. » Après des réflexions sur sa situation, il annonce donc ce qu'il va faire.

C'est là la dernière situation où nous trouvons Léon, car, à son retour de la prison, il déclare à ses confidents que c'en est fait de lui. L'apparition l'a prévenu, il a vu de ses yeux Balbus couché sur un lit de pourpre ! « Le ciel a souvent par des rêves fait connaître des choses graves [3], » s'écrie-t-il, à quoi Exabolius répond : « La fièvre a souvent par des rêves effrayé un esprit inquiet [4]. » Sur ces paroles, Léon quitte la scène, pour ne plus y reparaître. Ainsi donc, à partir du 4e acte il n'est plus au nombre des personnages agissants.

Que l'on remarque bien les situations qui résultent pour Léon du développement de l'intrigue. Il craignait au début de la pièce, il craint après l'entretien avec Théodosia, il craint après la scène de la prison ; sa situation est donc uniforme. Lui-même est une sorte de personnage passif, qui se borne à discourir sur sa situation, à étudier ses idées, à analyser ses sentiments, à nous expliquer en détail les résolutions qu'il compte

[1]............................Wenn wir den Leib ausstrecken, 19
Verkehrt das Kissen sich inallzeit frische Hecken. (acte III, sc. I).

[2] Wer der Noth weiss vorzukommen....................... 161
Hat der Noth die Macht benommen. (III, sc. III).......... 162

[3] Der Himmel hat durch Træum oft grosse Ding entdeckt, [(ibidem, IV) 281

[4] Der Wahn hat oft durch Træum'ein müdes Herz erschreckt. (id.) 282

prendre pour son salut. Exposer ses idées, analyser le pour et le contre, disserter avec ses confidents sur la créance à accorder aux songes, aux apparitions, aux phénomènes qu'il prend pour la manifestation de la volonté divine, voilà à quoi se réduit son rôle : c'est celui d'une « bouche sonore.»

Mais continuons, et étudions la suite du rôle de Balbus. La visite de Léon lui fait connaître les secrètes pensées de l'empereur, et il songe aussitôt aux moyens de quitter sa prison. Là se trouve une nouvelle situation : Balbus obtient de Papias, son gardien, la permission de communiquer avec les conjurés. Cette scène est toute remplie de réflexions ; il y débite, à son tour, toutes les maximes d'usage en pareil cas ; les tyrans en font tous les frais. Ce sont «des tigres » « des lions de Libye » « qui ne songent qu'à la mort *brûlante*, pendant les *froides* nuits, qui prennent plaisir à voir mourir leurs sujets, et souffrent de les voir vivre[1].»

Ici l'action est interrompue par la grande scène de l'évocation et de la conjuration qui remplit tout le 4e acte. C'est un hors-d'œuvre, mais ce hors-d'œuvre fournit matière à une grande scène de discussion où les conjurés peuvent à loisir se livrer à un véritable tournoi d'arguments. A ce titre le poète ne pouvait le négliger ; mais je le condamne comme inutile.

Au 5e acte, nous retrouvons d'assez nombreuses situations : l'héroïne est Théodosia, et les situations sont toutes de discussion. Ainsi la scène entre Théodosia et les conjurés, puis son entrevue avec Balbus à qui la mort de Léon a rendu la liberté.

Mais, procédons par ordre. D'abord la scène entre Théodosia et le prêtre qui lui annonce la mort de l'empereur. Que de déclamation ! Elle souhaite que la terre s'entr'ouvre pour l'engloutir, elle et les assassins. « Puisque la terre est sourde, viens, ô mort, entends-moi, » s'écrie-t-elle. [2] « Une prompte mort est une consolation sûre quand on ne peut plus supporter la douleur, » [3] dit-elle encore. Voilà la situation recherchée

[1] Der nur auf *heissen* Tod bei *kalten* Næchten dencket 344
Den unser Tod ergetzt, den unser Leben kræncket? 345
[(acte III, sc. v).

[2] Wofern die Erde taub, komm du, gewünschter Tod.
[(acte V, sc. I) 181

[3] .... Ein schnelles Untergehn, 189
Ist ein gewisser Trost wenn man nicht mehr kann stehn.
(ibid.) 190

par Gryphius, c'est la déclamation dans toute sa splendeur. Déclamation encore que ces mots aux conjurés : « On injurie celui qui a succombé ; ainsi la souris triomphe du lion mort » [1]. Aux conjurés qui glorifient leur crime, elle répond : « Un prince ne dépend que de celui qui trône dans les nuages » [2] et quand ils la menacent de mort, elle s'écrie : « Eh bien frappez ! croyez-vous Léon mort ? Non, il vit dans mon cœur, il crie vengeance [3]. »

La dernière situation de Théodosia lui fournit l'occasion d'engager une lutte oratoire avec Balbus qui entre en scène aussitôt après la mort de Léon. Il est fort, maintenant, et déclame à son aise : écoutez ses paroles aux conjurés. Il les remercie de l'avoir arraché « à la mort et au bûcher, et, ce qui est plus terrible, aux mains d'un tyran » [4]. « Maintenant je règne dans les chaînes » s'écrie-t-il ! [5] Mais ce n'est qu'une préparation à la grande scène finale de la tragédie, la scène de son entrevue avec Théodosia. L'impératrice lui reproche ses crimes, elle l'accuse durement de violer les lois et il répond : « Les lois sont pour le peuple, contre les princes on aiguise le fer » [6]. Quand Théodosia lui demande la mort, il dit sèchement : « La vipère menace en vain, quand elle n'a plus ni tête ni venin » [7]. Alors Balbus fait apporter sur la scène le cadavre de Léon. A cette vue, Théodosia s'écrie : « Voyez son sang innocent que fait bouillonner ma douleur, il jaillit par toutes ses blessures. Il crie vengeance, quoique ses lèvres soient

[1] .... Man læstert den der liegt, 265
So wird ein todter Lœw oft von der Maus bekriegt.
(acte V) 266

[2] Ein Fürst fällt dem allein der in den Wolken wacht.
(ibidem) 286

[3] ....Stosst zu, die Brust ist blos, 298
Meint ihr dass Leo todt ? Er lebt in diesem Herzen, 299
Und ruffet Rach aus uns. (ibidem) 300

[4] Und was mehr schrecklich ist, aus des Tyrannen Hand
(ibidem, sc. III) 334

[5] .... Ich herrsch in diesen Ketten
(ibidem) 339

[6] Das Recht ist für das Volk, auf Fürsten schleift man Degen.
(ibidem) 379

[7] Die Natter dræut umsonst, der Haupt und Gift benommen,
(ibidem) 404

muettes[1] ! » Alors la folie s'empare d'elle, elle croit voir renaître l'empereur; enfin, on l'entraîne hors de la scène, et la pièce se termine par le couronnement de Balbus.

Telles sont les principales situations que l'on trouve dans Léon l'Arménien ; elles sont de deux sortes. Le personnage étudie l'effet de ses actes, il examine sa situation à tous les points de vue, et nous communique ses impressions en même temps qu'il annonce sa ligne de conduite ultérieure, ou les actes qu'il va immédiatement accomplir. Ce sont les situations « de réflexion » ; à côté nous avons remarqué les situations « de discussion » qui les préparent. Le fond de ces scènes est toujours la déclamation, c'est la déclamation qui soutient la tragédie, c'est en vue de la déclamation que sont amenées toutes les situations.

1 ....Schaut, sein nicht schuldig Blut,
Gereizt durch unser Angst, sprützt eine neue Fluth
Durch alle Wunden vor! Sein Blut ruft emsig Rache,
Ob seine Lippen stumm!

(acte V, dernière scène).

§ II. — Catherine de Géorgie.

Cette pièce qui, comme l'indique un passage de la préface de Léon l'Arménien, a occupé l'auteur en même temps que sa première tragédie, et qui était presque achevée en 1650, puisqu'il en annonçait la publication à bref délai (note 1 « ehestens) n'a été imprimée qu'en 1657.

Gryphius ne dit pas où il a puisé les détails de son drame; on en est donc réduit à des conjectures, surtout quand on songe que Chardin, qui raconte l'histoire de la reine de Géorgie dans son voyage en Perse, n'a publié son livre qu'en 1666[1], et qu'il y a de nombreuses divergences entre ses récits et l'ensemble de la pièce de Gryphius[2].

On peut résumer ainsi le sujet :

Catherine de Géorgie, vaincue dans une guerre contre le roi de Perse, Abbas, se rend à discrétion, pour éviter à son pays les horreurs d'une guerre continuelle. Abbas devient amoureux de sa prisonnière, et lui offre son trône, à condition qu'elle change de religion. Ne pouvant l'y décider, il la fait mourir dans les plus affreux supplices.

L'intrigue comprend les situations suivantes :

Acte I. — Des officiers géorgiens racontent l'histoire de la reine; elle est prisonnière depuis sept ans; ils espèrent, cependant, que sa captivité va finir, car un ambassadeur de Russie doit intercéder en sa faveur. La suivante de la reine les introduit auprès d'elle, et ils lui annoncent la bonne nouvelle. Abbas

[1] Journal du voyage en Perse et aux Indes Orientales par la Mer-Noire et la Colchide.

[2] Voir la préface allemande de Palm pour la comparaison entre la pièce de Gryphius et le récit de Chardin. L'histoire de Catherine de Géorgie se trouve dans l'ouvrage de Chardin à la page 127. Édition MDCCXI, Amsterdam, 3 vol.

offre son trône et son amour à la reine, mais elle refuse de se rendre à ses prières. Le chœur chante les tristesses de la captivité.

Acte II. — Abbas confie son amour à son confident Seinelcan. L'ambassadeur russe demande au roi la liberté de la reine de Géorgie ; Abbas l'accorde aussitôt. Mais bientôt, il se repent d'avoir donné sa parole ; dans son cœur l'amour lutte avec l'honneur. Le chœur flétrit la cruauté d'Abbas.

Acte III. — L'ambassadeur russe annonce à la reine sa mise en liberté prochaine, et lui demande l'histoire de ses malheurs. Elle lui raconte aussitôt toute la série des guerres entre la Géorgie et la Perse. Abbas, pendant ce temps, est livré aux sentiments les plus opposés ; l'amour, la jalousie, la fureur, l'honneur agitent successivement son âme. Enfin, il prend sa résolution ; si la reine résiste, elle mourra.

Le chœur se livre au bonheur de goûter bientôt la liberté.

Acte IV. — La reine n'ose s'abandonner à la joie ; elle craint tout d'Abbas. En effet, Abbas envoie Imankuli, un de ses officiers, lui renouveler sa demande. La reine persiste dans son refus, et Imankuli lui annonce qu'Abbas a signé son arrêt de mort. Elle se réjouit de mourir pour sa religion. Au même moment le bourreau vient la chercher pour la conduire au supplice. Le chœur célèbre la vertu, la puissance de l'amour et de la mort.

Acte V. — Une des suivantes de la reine raconte son supplice. Soudain Abbas donne l'ordre de retarder l'exécution ; mais il est trop tard. L'ambassadeur de Russie apprend la mort de la reine, et quand le confident d'Abbas lui apporte des présents de la part de son roi, il réclame la prisonnière. Seinelcan avoue qu'elle a été traîtreusement mise à mort : l'ambassadeur proteste contre cette perfidie, et menace la Perse des représailles de la Russie. Enfin, Abbas apparaît lui-même en proie à la plus violente douleur. L'ombre de la reine lui prédit, en punition de son crime, les plus affreux malheurs.

Telle est la pièce ; l'intrigue, peu compliquée, se réduit à quelques faits les principaux : 1° La reine résiste aux offres du roi ; 2° intervention de l'ambassadeur en sa faveur ; 3° jalousie d'Abbas, 4° résistance suprême de la reine, elle meurt, désespoir d'Abbas. Quoique simple, elle produit cependant plusieurs situations intéressantes. Je laisse de côté toutes les scènes d'exposition, où les officiers géorgiens ra-

content à la reine les événements qui se sont passés en Géorgie depuis sa captivité : ce sont de simples dialogues affreusement monotones. J'arrive donc à la première grande scène, qui est une scène de discussion entre Abbas et la reine. C'est la scène « à faire » dans la pièce, celle qui doit mettre en lumière le caractère des deux personnages. Abbas se plaint en style ampoulé des rigueurs de sa captive, il lui offre ses richesses, son trône si elle consent à « partager sa flamme. » Elle refuse ; c'est en vain qu'il s'efforce de la décider, rien ne peut la toucher. La colère gronde dans le cœur d'Abbas, et il s'écrie tout à coup : « Ne nous forcez pas à obéir aux injonctions de l'amour [1].» Alors les vers se pressent, se répondent souvent mot pour mot, on dirait un cliquetis de fers qui se croisent. J'en cite quelques-uns au hasard :

« *Cath.* La mort vous vient en aide quand on ne peut s'enfuir.
« *Abbas.* Celle qui demande la mort, tremble quand la mort l'appelle.
« *Cath.* Non pas celle qui cherche un refuge dans la tombe.
« *Abbas.* Comment? des couteaux seraient levés contre nous?
« *Cath.* Non, contre moi.
« *Abbas.* Maîtrisez votre folle colère,
« *Cath.* Maîtrisez vos mauvais désirs.
« *Abbas.* Pour briser l'arrogance, nous avons des moyens.
« *Cath.* Oui employez la flamme, l'épieu, le fer.
« *Abbas.* On brise bien le diamant [2]. »

Cette fin de scène, qui ne manque pas de vivacité, prépare la situation d'Abbas au début du 2[e] acte, où il avoue en termes

[1] Zwingt uns nicht diss zu thun, was die Lieb' einbindet,
(acte I, v. 915).

[2] Uns beut der Tod die Faust, wenn man nicht kann entfliehn.
A. Die nach dem Tod sieht, entsetzt sich, wenn er rufft.
C. Nicht diese die Entsatz sucht in der Todtengrufft.
A. Wie! Messer über uns?
C.................... Nein, über diese Brüste.
A. Zæumt euren tollen Grimm.
C.................... Zæumt eure bœse Lüste.
A. Wir haben vor dem Trotz wol Mittel an der Hand.
C. Brauch Flamme, Pfahl und Stahl.
A.................... Man bricht wol Diamant, (acte I, 824-831)

prétentieux sa passion à son confident. Là, les maximes avaient leur place toute indiquée; aussi en trouve-t-on plusieurs dans le genre de celle-ci : « Un grand cœur ne recule pas devant les plus grandes peines [1]. » Mais le passage le plus important, c'est la déclaration d'Abbas ; je le citerai à peu près en entier. « Gracieuse ennemie, belle invincible, tête qui mérite les hommages de l'Euphrate et du Tigre, *captive* qui m'a *captivé*, qui m'a mis dans les fers, gracieuse quand tu pleures, belle quand la colère t'agite, quand tu défends ton honneur, toi que n'a pu vaincre le vainqueur de la terre..... j'ai *brûlé* ta capitale, mais toi, — vengeance pour vengeance, — tu as *brûlé* mon cœur [2]. »

Toute la scène offre des exemples de ce mauvais goût. Que dire de ces vers : « Celui qui a posé son pied sur la tête de toutes les nations du monde, la redoutable puissance de l'amour le tient captif [3] ? » Et la description de la beauté de la reine ; c'était là un morceau obligatoire que Gryphius s'est bien gardé d'oublier !

Mais une nouvelle situation se prépare ; elle est amenée par l'intervention de l'ambassadeur de Russie. Abbas a promis de rendre la liberté à la reine ; à peine a-t-il donné sa parole qu'il s'en repent. Comme tous les caractères violents, il va aussitôt aux extrêmes, il craint qu'on n'attribue son acte de générosité à la lâcheté et... il jure de faire à ses ennemis une guerre acharnée. Il se rappelle que la reine l'a bravé et il s'écrie : « que l'univers apprenne ce qu'il en coûte de braver Abbas.., La reine sentira en mourant l'ardeur de ma colère, que son sang, que dis-je ? que sa mort ne peut

[1] Ein grosses Herz erschrickt nicht über grosser Last.
(acte II, vers 35)

[2] Holdseligste Feindin ! unüberwundne Schœne,
Haupt das verdient dass dich Phrat, Rha und Tiger krœne !
Gefangne, die uns fing, die uns in Ketten schlægt,
Anmuthig wenn sie weint, frisch wenn ihr Grimm sich regt,
Und für ihr Ehre steht. Die nicht zu überbitten
Durch den der alles zwingt........... ..
....Wir haben zwar dein Land
Doch hast du unser Herz (Rach über Rach) ! verbrannt.
(ibidem vers 49-57)

[3] Der auf der Vœlker Kopf mit stolzen Füszen sprang
Den hælt die strenge Macht der stolzen Lieb im Zwang
(ibidem)

calmer. Prisonnière, c'en est fait de toi, tu vas mourir »[1]. Mais l'amour parle aussi, Abbas aime et hait tout à la fois. « Princesse, ma colère, ma fureur disparaissent dès que ton nom si doux revient sur mes lèvres »[2]. Alors il fait grâce ; la reine libre sera le témoignage vivant de son culte de l'honneur. Là les antithèses ne manquent encore pas : « Ce grand pays, ce vaste royaume sont-ils trop petits pour toi »[3], et plus loin, quand il décrit les soucis de la royauté, il compare les vagues de la mer qui ballottent les navires avec les mouvements et les fluctuations de son esprit ! Cette situation est, cependant, intéressante, malgré les défauts qui la déparent ; la lutte entre les différents sentiments dans le cœur d'Abbas est vraiment dramatique. Malheureusement, la fin tourne à la déclamation, à un simple choc de mots, au plaidoyer.

N'est-ce pas là la vraie situation recherchée par Gryphius, celle où les personnages pensent devant les spectateurs, discutent avec eux-mêmes, et examinent la conduite à suivre désormais ? Cette situation se prolonge dans une scène de discussion, où Seinelcan essaie, à force d'arguments, de démontrer à Abbas que l'amour n'est pas éternel, que, comme les autres hommes, il peut, lui aussi, se guérir de sa passion. Il faudrait citer toute la scène pour donner une idée de cette lutte d'arguments, où chaque interlocuteur défend son opinion, et plaide, comme d'habitude, le pour et le contre.

L'ordre des scènes nous amène au 3e acte, qui est le grand temps de repos dans la pièce ; j'en profite pour étudier le rôle de la reine de Géorgie, qui est pour l'auteur le personnage principal, le personnage tragique par excellence. C'est dire qu'il est surtout chargé de déclamer, et la reine de Géorgie ne l'oublie jamais. En effet, si nous nous reportons au grand monologue du premier acte, qui forme son entrée en scène,

[1] .... Es schau die grosse Welt
Was Abbas pochen sei ....
.... Sie soll auch sterbend fühlen
Wie heiss der Zorn entbrant, den nicht ihr Blut zu kühlen
Ja nicht ihr Tod vermag ! Gefangne, du bist hin.
(acte II vers 215-219).

[2] Princessin ! Ach der Grimm, der heisse Zorn verschwind't 231
Sobald dein süsser Nam sich auf die Lippen find't. (acte II) 232

[3] Ist dir diss grosse Land, dies weite Reich zu klein ?
(ibidem) 235

nous voyons que la déclamation n'a pour elle aucun secret. Elle expose ses sentiments dans une langue prétentieuse, où tout est calculé pour l'effet. Qu'on en juge par le passage suivant : « Ma vie est finie, et cependant je respire dans l'angoisse ; mon sang n'a pas coulé, et cependant je suis plus que morte ; la terre ne me recouvre pas, et cependant mon cachot, comme un noir tombeau, cache à tous les yeux mon triste visage » [1] Plus loin elle refait l'éternelle comparaison entre la vie humaine et les fleurs : « l'hiver est venu pour moi » dit-elle. Je passe tout le cours d'histoire que débite un des officiers géorgiens, je saute une dizaine de pages pour arriver à la scène que j'ai examinée déjà à propos des situations dans lesquelles le poète nous a montré Abbas.

Au début de la pièce la reine nous avait déjà fait entrevoir son caractère, quand elle disait : « Je veux, Dieu tout-puissant, supporter avec un courage inébranlable les tourments que tu as déchaînés sur moi » [2]. Cette fermeté ne se démentira pas dans tout le cours de la pièce ; c'est le seul côté de son caractère que l'auteur nous ait montré. Elle se déclare prête à mourir, elle a renoncé depuis longtemps déjà au monde ; mais tout en disant qu'elle n'a plus aucune attache avec la vie, elle n'oublie pas les pointes : « Impuissante est la puissance quand les chaînes l'entravent » .Je[3] suis obligé de paraphraser, car il est impossible de traduire exactement en français les vers allemands. Elle ne dédaigne pas la coquetterie, à l'occasion, quand elle dit à Abbas, qui vante sa beauté : « Je ne trouve pas en moi ce lustre de beauté. La fleur de la jeunesse, l'ardeur de mes affreuses souffrances l'a flétrie, à midi j'ai été plongée dans les ténèbres

1 .... .Mein Leben ist beschlossen
Doch schnaub'ich der Angst, mein Blut ist nicht vergossen
Doch bin ich mehr denn todt. Die Erde deckt mich nicht,
Doch schleusst des Kerkers Grufft, mein trübes Angesicht.
(acte I vers 293-297).

2 Wolan! ich wil das Joch der Plagen 397
Das du auf meinen Hals gelegt,
Mit unverzagtem Muth ertragen. id. 399

3 Ohnmæchtig ist die Macht, die in dem Kerker schmacht.
id. 738

de la nuit »[1]. Quand Abbas lui représente que son salut est proche, elle répond : « La mort me montre le port tant désiré »[2]. S'il donne encore des éloges à sa beauté, elle dit de nouveau : « Ce vaste royaume vous offre des beautés bien supérieures »[3], puis elle lui demande s'il n'est pas déjà marié ; elle lui rappelle que la religion chrétienne n'admet pas la polygamie. Elle va même jusqu'à lui dire dans le cours de la discussion que « celui-là seul est un grand prince qui sait se contenir »[4], et elle réclame encore la mort.

Voilà une situation bien définie, c'est un plaidoyer complet. Mais revenons au 3e acte, à la scène entre la reine et l'ambassadeur. Ce n'est qu'un prétexte pour raconter en 392 vers toute l'histoire de la Géorgie ; c'est tout un cours d'histoire qu'écrit l'auteur. Je passe donc la scène entière pour m'occuper des réflexions auxquelles se livre Abbas après l'entrevue avec Seinelcan. Là nous trouvons l'écho des sentiments qui l'ont agité après l'intervention de l'ambassadeur de Russie : la soif de la vengeance d'abord, puis l'amour, puis la gloire, puis l'honneur. Tour à tour il passe d'une résolution à une autre, il décide la mort de la reine et s'excuse à ses propres yeux en attribuant sa décision à l'influence du destin, mais il frémit à la pensée de faire souffrir celle qu'il aime, comme à la pensée d'un parjure. Cependant le tyran est là ; il est maître et veut l'être, ce qu'il fait est bien fait, il ne reconnaît à personne le droit de le blâmer. Autre Richelieu il s'écrie : « Supposez que je commette un crime, mon vêtement de pourpre le cachera »[5]. Aussi, quand Imankuli arrive, lui donne-t-il l'ordre d'aller informer la reine de sa décision.

Mais examinons la scène de réflexion qui suit, pour la reine,

[1] ....Wir kennen diesen Ruhm
Der Schœnheit nicht in uns. Der zarten Jahre Blum
Ist leider durch die Hitz ergrimmter Angst verschwunden
Im Mittag hat uns Nacht und Finsterniss gefunden.
(acte I vers 757-760).

[2] Der Tod wird uns den Port bald, wie wir wünschen zeigen. » id. 767

[3] Diss weite Reich gibt ihm viel schœner Angesichte id. 771

[4] Der ist der hœchste Fürst, der selbst sich überwindet. id. 820

[5] Gesetzt auch, dass wir uns beflecken 437
Der Purpur muss es decken. (acte III) 438

l'entrevue avec l'ambassadeur de Russie. Elle commence par exprimer la joie que lui cause sa mise en liberté prochaine; puis elle rappelle les souffrances qu'ont endurées ceux qui l'ont suivie en Perse, (c'est la 3e fois) et les supplices auxquels on les a soumis. Ces détails jettent un peu de lumière sur le caractère d'Abbas. Le monologue se termine par une prière à Dieu à qui elle se confie, à qui elle offre ses souffrances. Elle est résignée à mourir, si Dieu l'ordonne. Mais la situation change, car voici l'officier d'Abbas. C'est dans cette scène que se trouve la grande discussion sur les différentes religions et leur valeur ; c'est une leçon de catéchisme. Au reste, les réponses de la reine sont toujours les mêmes ; elle demande à mourir. Non pas que le dialogue ne soit pas bien mené, il s'en faut ; l'auteur emploie ici la stychomythie, ce procédé qui lui est si cher. Je ne citerai qu'un exemple :

« *Imankuli.* Il est dur de mourir pour une illusion.»
« *Cath.* Celui qui meurt pour la vérité ne meurt pas [1]. »

Certes, voilà des vers bien frappés. Je ne dirai rien des définitions religieuses qui suivent ; c'est glacial dans une scène qui devrait être enfiévrée de passion. Est-il besoin de faire remarquer que la reine insiste encore sur l'instabilité des choses humaines, et qu'elle exprime sa joie par de nombreuses exclamations, quand elle apprend la sentence d'Abbas ? : « O mort, ô mort tant de fois désirée !..[2]» s'écrie-t-elle. Je ne cite pas la suite du morceau, ce n'est que la répétition de ce qu'elle a dit jusqu'à présent. Après le départ d'Imankuli elle exprime dans des stances le bonheur que lui cause l'idée de mourir pour son Dieu. Elle implore son assistance, elle le supplie de la préserver d'une défaillance dans les tortures qui l'attendent. Cette situation se prolonge ainsi jusqu'au moment où le bourreau vient la chercher pour la conduire au supplice. C'est vraiment monotone, et, pour comble, l'auteur nous la présentera encore une fois pour lui faire dire au moment de mourir : « O douce mort[3].»

Telles sont les situations dans lesquelles le poète nous a mon-

[1] Durchlæuchtigst! es ist hart für einen Wahn zu sterben. 180
Der für die Wahrheit stirbt, kann nimmermehr verderben.
(acte IV) 181

[2] O Tod! gewünschter Tod! id. 236

[3] Wilkommen, süsser Tod! (acte V) 119

tré son héroïne. Or, quels sentiments ont agité l'âme d'Abbas depuis le moment où il a ordonné le supplice de la reine ? Comme tous les caractères violents et irrésolus, à peine a-t-il signé l'ordre de mort, qu'il le regrette, et qu'il veut en arrêter l'exécution. Mais il est trop tard, il ne peut que déplorer sa précipitation, et, pour calmer sa colère, il fait emprisonner celui qui n'a que trop bien obéi à ses ordres.

Cependant la pièce n'est pas finie ; il y a encore une scène de discussion entre l'ambassadeur russe et Seinelcan, précédée de celle où le prêtre qui a assisté la reine à ses derniers moments, raconte sa mort. Ces deux morceaux sont déparés par des antithèses et par des exclamations : « Airs, cieux, terres, mers, qui ne frissonne pas à cette nouvelle ? N'y a-t-il donc plus de foudres pour frapper ces assassins[1] ? » et plus loin : « Le sol de la Perse ne tremble-t-il pas à cette affreuse cruauté[2] ? » Que l'on me permette encore une autre citation : « La beauté, la raison, la jeunesse, la noblesse, l'origine royale, les prières du czar, on ne tient donc compte de rien chez les brutes[3] ! » Il me faudrait citer 44 vers pour en donner une idée. Je passe donc à la scène où Seinelcan, a l'ingrate mission de disculper son souverain auprès de l'ambassadeur russe.

C'est encore un plaidoyer : cette fois, la guerre et les ennuis de la royauté en font les frais. Combien je préfère, malgré ses défauts, la scène du repentir d'Abbas, qui termine la pièce ! La nouvelle de la mort de la reine a ravivé sa passion, et il la déplore en termes ampoulés. C'est d'abord une invocation au ciel qui devrait « armé des feux de la lumière soufrée (la foudre) frapper sa tête[4], » puis un appel à la reine qu'il supplie de se venger en « consumant son cœur d'une douleur toujours nouvelle[5]. » Mais, en pareille matière, l'antithèse et la

[1] Lufft ! Himmel ! Erden ! See ! Wem wird davor nicht grauen ? 190
Geht denn kein Donner an, der diese Mœrder trifft ? acte V, 191
[2] Pflegt Persens Boden nicht, gerechter Gott ! zu zittern ? id. [illegible]
[3] Gilt Schœnheit, gilt Vernunft, gilt Jugend, gilt Geschlecht 200
Gilt kœniglicher Stamm, gilt meines Czaren Bitten 201
Nichts bei den Bestien ? id. 202
[4] Und will der Himmel nicht, [illegible]
Gewaffnet mit der [illegible] Licht, [illegible]
Feuer nach dem K[illegible] ? id. [illegible]
[5] Princessin ! [illegible]
Mit immer neuer [illegible] Schmerzen ! id. [illegible]

pointe sont obligatoires ; aussi Abbas ne manque-t-il pas de dire : « Ce n'est pas la flamme du bûcher qui a fait ainsi fondre la neige de tes membres, c'est cette flamme qui brûle mon âme d'un éternel repentir[1] ! » et plus loin : « c'est l'enfer... qui a cherché à me tuer par ta mort[2]. » Soudain il croit voir s'avancer vers lui le spectre de la reine... Il faudrait citer le morceau tout entier pour montrer jusqu'où peut aller la déclamation : « Voyez, s'écrie-t-il, comme elle lève ses bras décharnés vers le juge éternel, écoutez comme elle réveille par ses cris continuels la vengeance endormie[3] ! » Alors, saisi d'épouvante, il avoue son crime, sa raison s'égare, il cherche son épée pour se frapper. C'est le moment où l'ombre de sa victime se dresse devant lui. Sa frayeur augmente, et, comme toujours, il traduit ses sentiments par de grands mots : « Princesse, ah ! je tombe à genoux, moi devant qui l'Orient tout entier se prosterne[4] ! » L'ombre de la reine lui reproche son crime, et lui annonce sa fin prochaine après une série de revers qui lui feront perdre son trône, puis elle disparaît et le laisse en proie au plus violent désespoir.

[1] Princessin ! nicht die grimme Gluth 365
Hat dieser Glieder Schnee so ungeheuer auffgezehret ; 366
Nur diese Flamme, die den Muth 367
Mit ewig heisser Reu beschweret. (Acte V) 368

[2] .... die Schaaren aus der Hœllen, 371
....
Und uns gesucht ins Grab durch deinen Tod zu fællen. id. 374

[3] Schauet wie sie die entblœsseten Arme zu dem gestrengen Richter [streckt ! 383
Hœret doch wie sie die schlaffende Rache mit unablæsslichem [Rufen erweckt ! id. 384

[4] Princessin ! ach ! wir sinken auf die Knie ! 427
Wir, vor dem sich ganz Osten niederbeuget ! id. 428

§ III. — Cardenio et Célinde

Cette pièce, dont on ne connaît pas la date, a été composée après Catherine de Géorgie et avant Ch. Stuart, c'est-à-dire vers 1648[1]. Le sujet est emprunté à une nouvelle italienne, comme nous l'apprend Gryphius lui-même dans la préface[2].

Cardenio devait épouser une jeune fille de Bologne appelée Olympia ; mais, par suite de circonstances indépendantes de la volonté des deux amants, Olympia épouse Lysandre. Cardenio, pour se venger, jure d'assassiner Lysandre. D'autre part, Cardenio a été l'amant d'une courtisane, Célinde, qu'il a depuis abandonnée. Célinde cherche à regagner son amour, et s'adresse, dans ce but, à une sorcière, qui lui promet de lui rendre son amant au moyen d'un philtre. Mais un spectre empêche la réalisation du projet de Cardenio, et Cardenio empêche, de son côté, Célinde de commettre un sacrilège, car, sur les conseils de la sorcière, elle allait violer la sépulture d'un de ses anciens amants, et lui arracher le cœur pour en composer un philtre. Cardenio renonce à sa vengeance, et Célinde à l'amour de Cardenio.

Examinons maintenant l'intrigue.

Acte I. — Cardenio raconte à un de ses amis l'histoire de sa vie, son amour pour Olympia, et les causes qui ont empêché son mariage. Il jure de se venger de son rival Lysandre, qui a épousé Olympia. Le chœur chante la puissance des passions.

Acte II. — Célinde déplore la perte de Cardenio, elle songe au suicide, quand une sorcière vient lui offrir ses services.

[1] Elle n'a été publiée qu'en 1657. Pour la date de la composition, consulter l'édition Palm. Collection de Stuttgart, vol I, p. 262 et 269.

[2] Voir vol. II, p. 605-608 la nouvelle découverte par Robert Boxberger, qui offre des ressemblances avec le sujet de la tragédie de Gryphius. L'étude de Boxberger a été publiée dans le 12e volume de « Archiv für Literaturgeschichte » de Schnorr, p. 19. L'histoire en question se trouve dans la 1re partie d'un ouvrage de Harsdœrfer intitulé « der grosse Schauplatz jæmmerlicher Mordgeschichte. » Hambourg, 1649, p. 219-229, Harsdœrfer prétend l'avoir empruntée à un volume de Pierre Camus, évêque de Belley, qui a pour titre : « l'Amphithéâtre sanglant. »

Célinde hésite d'abord, mais elle finit par accepter ses propositions. Elle ira la nuit au cimetière arracher le cœur au cadavre d'un de ses anciens amants, Marcel, pour en faire le philtre destiné à lui rendre l'amour de Cardenio. Le chœur flétrit les effets du vice et annonce le sacrilège que Célinde va commettre.

Acte III. — Vireno, frère d'Olympia, lui apprend le départ de Cardenio. Olympia s'en réjouit, car elle craint son ressentiment. Cardenio brûle les souvenirs d'amour d'Olympia. Le chœur rappelle que le temps passe vite, qu'il faut l'employer sagement.

Acte IV. — Cardenio attend Lysandre dans la rue qui conduit à sa maison. Tout à coup un spectre, sous les traits d'Olympia, en sort. Cardenio surpris offre à la dame de l'accompagner. Le spectre lui déclare qu'il est Olympia, qu'il n'a rien perdu de son amour pour lui, puis il le conduit dans un jardin solitaire. Cardenio prodigue les démonstrations d'amour, quand soudain la fausse Olympia se transforme en un affreux squelette qui lui lance des flèches. A cette vue, il s'enfuit épouvanté. Pendant ce temps Célinde est allée au cimetière avec la sorcière ; Cardenio dans sa fuite passe auprès du cimetière, il entend du bruit, y entre, car il pense avoir affaire à des voleurs, et trouve Célinde dans le caveau de Marcel. Célinde le supplie de la ramener chez elle, car le cadavre de Marcel s'avance soudain vers elle. Le chœur célèbre l'immortalité de l'âme.

Acte V. — Cardenio raconte à Lysandre, Vireno et Olympia tous les événements auxquels il vient d'être mêlé ; Célinde confirme son récit. Puis elle renonce au monde, et Cardenio à sa vengeance.

L'intrigue se réduit donc dans cette pièce à quelques situations à peine : 1° Cardenio attend Lysandre pour l'assassiner 2° Célinde déplore le départ de Cardenio, elle cède aux conseils de la sorcière qui lui promet de lui rendre son amant ; 3° un spectre empêche Cardenio d'accomplir son projet; 4° Cardenio empêche Célinde de commettre un sacrilège.

On le voit, l'intrigue, pour être double, n'en est pas plus compliquée. Aussi sommes-nous en présence plutôt d'un récit dramatique que d'un drame. Je ne dirai rien du premier acte ;

c'est presque un monologue en cinq cent quinze vers où Cardenio fait part à son ami Pamphilius de son intention bien arrêtée de tuer Lysandre, qui doit revenir le soir même d'un voyage. C'est là une situation de réflexion. Or, jusqu'au quatrième acte, tout le rôle de Cardenio est un rôle de réflexion. En effet, au troisième acte il ne paraît pas ; au deuxième acte il brûle les lettres et les cadeaux d'Olympia. Il lui faut trente-huit vers pour dire qu'il ne l'aime plus : « Je ne suis plus à toi, mes fers sont brisés. La vengeance, l'ingratitude, la jalousie m'ont détaché de toi [1]... Il appelle les lettres d'amour d'Olympia « l'amadou de l'amour [2] ». L'action ne commence pour lui qu'au quatrième acte ; aussi m'occuperai-je d'abord de Célinde.

Elle débute par des stances qui précèdent un long monologue, (90 vers) et qui doivent nous faire entrevoir l'état de son âme. C'est une scène de réflexion à l'adresse du spectateur. Les stances, est-il besoin de le dire, sont ampoulées comme toutes celles du temps, qui ont pour objet la plainte amoureuse. « Perfide, s'écrie-t-elle : jamais la flamme de mon amour n'a fait fondre ta glace [3] ». Tout le monologue est écrit dans le même goût. Dans une invocation à Marcel, son ancien amant, elle lui demande pourquoi il ne l'a pas tuée avant de mourir, puis elle rappelle avec amertume les joies de son amour passé et dit : « Comment puis-je, sans frémir, regarder le soleil, l'œil du monde qui, autrefois, éclairait mon bonheur, mais aujourd'hui ne luit plus que sur ma honte, et répand sur mon visage attristé la rougeur et l'angoisse. La pâle Cynthia, autrefois témoin de mes plaisirs, me rappelle le temps où Cardenio était dans mes bras, etc., etc. [4] » Plus loin elle cite toutes

[1] Ich bin nicht ferner dein! die Ketten sind gebrochen. 145
Rach, Undank, Eifer hat mich von dir losgesprochen. 146
(acte III)

[2] ....Zunder meiner Schmerzen. id. 150

[3] Falscher! hat mein feurig Lieben 7
Nie dein frostig Herz erweicht. (acte II) 8

[4] ....Wie kann ich sonder Grauen 45
Das Auge dieser Welt, die lichte Sonn anschauen?
Die vorhin meine Freud, jetzt meine Schmach bestrahlt
Und mein bestürzt Gesicht mit scheuer Rœthe mahlt
Die weiche Cynthia, vor Zeugin meiner Lüste,
Werweist mir jene Zeit, in der man mich begrüsste,
In der Cardenio mir in die Arme fiel. (ibidem) 51

les héroïnes de l'antiquité qui, comme elle, ont souffert de l'amour : « Je vois Médée furieuse, je vois sur la poitrine de Didon des blessures sanglantes, la pâle Phylis est suspendue à son amandier, Alcyone cherche le repos sur l'écume des vagues folles [1].» Ici le souvenir de la Lycoris de Gallus vient frapper l'esprit du poète, et Célinde reproduit presque le vers de Virgile : « Il fuit loin de moi, dans des pays sauvages [2]. » Suit une longue comparaison entre elle et une personne atteinte de la fièvre, et la tirade se termine par une antithèse : « Puisque Cardenio est sourd, la mort m'entendra [3].»

Cette scène de réflexion est suivie d'une scène de discussion.

La sorcière Tyche lui offre ses services : elle lui rendra, grâce à un philtre, l'amour de Cardenio. Mais Célinde ne veut rien entendre, et répond dans le goût des stances : « Vous voulez donc augmenter mes souffrances par vos consolations qui ne *consolent* pas, par vos conseils qui ne *conseillent* rien ? [4] » Cependant la sorcière lui vante l'efficacité de ses remèdes, elle lui décrit sa puissance dans les termes les plus expressifs, elle entre dans les détails de ses pratiques occultes. Elle gagne peu à peu du terrain... enfin Célinde cède, elle ira le soir même au cimetière profaner la sépulture de Marcel.

Ici se place une scène qui n'a aucun rapport avec l'action. C'est une scène de famille, c'est l'histoire, j'allais dire le tableau du développement progressif de l'amour d'Olympia pour Lysandre. Olympia déclare à son frère Vireno que « Lysandre a son cœur », et elle se lance dans une longue théorie pour prouver que « Dieu fait bien ce qu'il fait », et que si elle a épousé Lysandre, c'est que Dieu dans sa sagesse l'avait décidé ainsi. Alors Vireno lui annonce le départ de Cardenio, et elle exprime, dans un monologue de 25 vers, la joie qu'elle éprouve, car, si

[1] ....Medeen seh ich rasen 65
Ich seh auf Didus Brust von Blut geschwellte Blasen ;
Die bleiche Phyllis hangt von ihrem Mandelbaum,
Alcione sucht Ruh auf toller Wellen Schaum. (Acte II) 69

[2] Und gehest fern von mir durch eine rauhe Bahn id. 71
Perque nives alium perque horrida castra secuta est.
Virgile, Églogue 10, vers 23

[3] Cardenio ist taub, mich soll der Tod erhœren. (acte II) 89

[4] ....Wollt ihr mein Leid vermehren 90
Mit Trœsten sonder Trost, undratheslosem Rath ? id. 91

Cardenio quitte la ville, Lysandre doit revenir le soir même de son voyage.

Mais arrivons au 4° acte, car c'est là seulement que commence la véritable action ; jusqu'ici, en effet, nous n'avons assisté qu'à des conversations.

Cardenio attend Lysandre dans la rue qui conduit à sa maison, mais il n'oublie pas qu'il nous doit un exposé complet de ses idées... Aussi, pour nous expliquer son plan, n'oublie-t-il pas de parler des astres, de la lune, « qui tourne vers la terre la moitié de son disque [1]. » « La clarté des lumières n'anime plus les fenêtres, le sommeil a gagné tout le monde, tous les yeux sont fermés, seule ma vengeance veille [2]. » Il y a de l'énergie dans cette idée, mais ce qui précède n'est pas exempt de prétention. A ce moment il voit sortir le spectre « sous la forme d'Olympia [3] ! » La femme s'approche, c'est le cas de faire des phrases ; galanterie oblige. Au reste, voici le début de l'entretien.

Cardenio. « Toute gracieuse dame, voit-on de si beaux soleils pendant la sombre nuit ? Diane se déclare vaincue, et voile d'un nuage son visage rougissant, les étoiles pâlissent devant l'éclat de vos yeux [4] ! »

Le spectre parle le même langage :

Olympia. « Monsieur voit ici un soleil, et moi je ne vois que la nuit [5]. »

Le dialogue se continue sur ce ton jusqu'au moment où le spectre lui déclare qu'il est Olympia, et que malgré son

[1] Diane.......................................
Und schielt den Erdkreis an mit halbem Angesicht.
[(acte III) 16

[2] Die Fenster stehn entseelt von ihrer Kerzen Schein 19
Der Schlaff spricht allen zu und wiegt die Augen ein 20
Nur meine Rache nicht. (ibidem) 21

[3] « In Gestalt Olympiens » (Note de Gryphius).

[4] Holdseligste ! wie ists ? schaut man so schœne Sonnen 29
Bei trüber Mitternacht ? Diane gibts gewonnen
Und deckt mit einer Wolk ihr schamroth Angesicht,
Die Sterne sind erblasst ob ihrer Augen Licht. (acte IV) 32

[5] Mein Herr sieht Sonnen hier, und gleich wohl seh ich Nacht. 55
. id.

mariage elle n'a cessé de l'aimer. Cette déclaration ne pouvait se faire qu'en termes recherchés : « Éclate, ô mon cœur accablé de chagrin ! éclatez, forces contenues jusqu'à ce jour, ô mes lèvres muettes jusqu'à ce jour, parlez [1] ! » Je dois prendre une périphrase pour traduire le texte qui dit exactement : « serrure de mes lèvres, ouvre-toi ! » Et que d'exclamations ! D'ailleurs, Cardenio qui décidément sait par cœur la langue de la galanterie, reprend : « Déesse, mon âme se meurt.... Le doux zéphyr qui bruit à travers les arbrisseaux, plaint et déplore l'indicible peine qui déchire mon âme. Dieu.... plaint aussi ma misère, et intercède pour celui qui est prosterné à vos genoux. Souffrez que je contemple votre doux visage... détruisez par un tendre baiser tout ce qui dans mon cœur n'aimerait pas Olympia. Mon ange ! permettez que votre esclave ôte le voile qui cache votre visage, permettez qu'il voie l'éclair de vos yeux [2]. » C'est alors qu'Olympia se transforme en un affreux squelette.... Cardenio s'enfuit en toute hâte.

Cette scène n'est qu'un prétexte à déclamation amoureuse. Or, pendant qu'Olympia conduisait Cardenio dans le jardin solitaire, Lysandre est rentré chez lui, et le poète nous fait assister à l'accueil empressé qu'il trouve auprès d'Olympia. Passons sur cette scène de comédie, et revenons à Cardenio, qui dans sa fuite, est allé jusqu'au cimetière de la ville.

Là il se livre à toute sorte de réflexions. Il s'étonne de revoir

[1] Brich, jammerschwangres Herz ! Brecht ihr erstarrten [Kræfte 78
Brich meiner Lippen *Schloss*. (acte IV) 79

[2] Sie Gœttin ! sie verzeih ! die Seel erstirbt in mir 200
............................der sanfte Westenwind
Der durch die Strœucher rauscht, beseuffzet und empfindt
Die unaussprechlich Angst die meine Seele drücket.
Diane.......................................
Bejammert meine Noth und bittet, wie es scheint,
Vor diesem der für ihr auf seinen Knien weint.
Sie gœnne mir doch nur ihr lieblich Angesichte.....
...........................und mach in mir zu nichte
Durch einen süssen Kuss, wo etwas allhier lebt
Das nicht Olympen hold !.......................
Mein Engel ! sie wird ja von ihrem Diener leiden
Dass er...
Doch nur die Hüll abzieh und recht das Blitzen fühl
So aus den Augen strahlt. (acte IV) 217

la lumière, il s'étonne de vivre encore. Mais quelles idées ! :« Où suis-je ? suis-je déjà la proie des vers du tombeau ? la terre me porte-t-elle toujours ? l'air frais pénètre-t-il encore dans ma poitrine que l'effroi oppresse ? Je vois le ciel qui tremble, je vois les étoiles qui lancent des rayons sanglants.... Est-ce un rêve et le juge éternel ne m'appelle-t-il pas devant lui, la trompette du jugement dernier ne retentit-elle pas à mon oreille épouvantée[1]. » Cependant le bruit qu'il entend du côté du cimetière met un terme à ses exclamations, mais.. ce n'est que pour y faire succéder des interrogations : « Mes cheveux se dressent sur ma tête, le spectre me poursuit-il jusqu'à la porte de ce lieu saint, et tout le Styx s'est-il ligué contre moi, le Cocyte et ses habitants ont-ils envahi cette ville[2] ? » Je ne vois pas grande différence entre ces pensées et les précédentes, elles sentent également la rhétorique. Je trouve fatigantes aussi ces questions que Cardenio se pose à lui-même, pour savoir ce qui peut bien se passer à cette heure dans le cimetière ; on sent trop qu'il ne parle que pour parler, il n'est pas pressé d'agir. Même observation pour la description détaillée du cadavre qu'il nous donne en même temps[3]. Ce cadavre est celui du chevalier Marcel que Célinde avait retiré du cercueil pour lui arracher le cœur, car pendant que la fausse Olympia détournait Cardenio de l'endroit où il attendait Lysandre, Célinde allait au cimetière avec la sorcière. Mais, au moment de commettre le sacrilège, elle hésite, elle craint... Cléon, le gardien, et la sorcière la rassurent. Cléon, « quelque peu clerc », lui aussi, lui prouve que les morts ne reviennent jamais de leur tombeau, qu'ils ne sont plus dangereux. Il lui cite des cas où l'on se sert des morts pour guérir les vivants ; c'est une démonstration en règle. Cé-

[1] Wo bin ich? Faul ich schon in einer finstern Grufft? 275
Trægt mich die Erde noch ? Zieh ich noch frische Lufft
In die erschreckte Brust? Ich schau den Himmel zittern.
Ich schau der Sternen Heer blutrothe Strahlen schittern!
Wo bin ich? Ists ein Traum? Heischt mich der Ritter vor?
Klingt seine Rechtsposaun durch mein erschællte Ohr ?
(acte IV) 281

[2] .... Mir stehn die Haar empor! 303
Verfolgt mich diss Gespenst bis an die heilgen Thor?
Hat sich der ganze Styx die Nacht auf mich verbunden?
Hat sich Cocytus Heer in diese Stadt gefunden? (ibidem) 306

[3] Vers 330-334.

linde se laisse persuader et s'écrie : « Jusqu'où peut tomber une femme qui a souffert[1] ! »

Or, que ne fait pas le hasard ? Au moment même où Cardenio s'arrête pour se reposer devant le cimetière, il entend du bruit, il entre, et là naît une nouvelle situation ! Il croit rencontrer des voleurs, et trouve Célinde qui appelle au secours, et le supplie de lui tendre la main pour sortir du caveau qui contient la dépouille mortelle de son ancien amant. Cardenio abuse encore ici des interrogations, et fait si bien que soudain le cadavre du chevalier se met en mouvement, et vient leur donner à tous deux une leçon de morale : « L'impénétrable jugement de Dieu punit votre faute par cette vision funèbre... Heureux l'homme à qui le tombeau d'un mort montre le chemin de la vie [2]. » Le 4e acte est fini ; en réalité la pièce est aussi terminée.

Cependant l'auteur ne l'a pas jugé ainsi, car il a ajouté un 5e acte : la règle le voulait. Il a donc fait revenir tous ses personnages pour raconter à Olympia et à Lysandre les événements du 4e acte que nous connaissons, nous, mais qu'eux ne connaissaient pas. C'est dire que ce 5e acte, qui ne comprend pas moins de 429 vers, se passe tout entier en conversations : de Vireno qui décide Olympia et Lysandre à accorder une entrevue à Cardenio, de Cardenio qui raconte l'histoire du cimetière, et de Célinde qui la raconte une seconde fois. Une fois en présence d'Olympia, Cardenio avoue le guet-apens qu'il a tendu à Lysandre, et la prie de lui pardonner ses mauvaises intentions, puis il tombe à ses genoux. Olympia effrayée commence à parler morale, mais Cardenio se lève et raconte l'histoire du spectre. Olympia proteste, et invoque le témoignage des siens, qui sont restés auprès d'elle toute la nuit, mais Cardenio la rassure, et raconte la métamorphose de la femme en squelette et sa fuite vers le cimetière. Célinde confirme le récit de Cardenio, qu'elle complète en rapportant les paroles du chevalier. Là se trouve une affreuse description du cadavre de Marcel. Cependant Cé-

[1] Wohin verfællt ein Weib, das so viel leiden müssen !
Acte IV 270

[2] Des Hœchsten unerforschliches Gerichte 381
Schreckt eure Schuld durch dieses Traumgesichte,
Die ihr mehr todt denn ich ! O selig ist der Geist,
Dem eines Todten Grufft den Weg zum Leben weist,
(ibidem) 384

linde déclare qu'elle renonce à l'amour de Cardenio et au monde; elle expiera ses fautes dans un couvent. Olympia moralise sur l'instabilité des choses humaines et sur le néant de la beauté physique, et la pièce se termine par ces mots de Cardenio : « Celui qui veut vivre honnêtement sur la terre et gagner la couronne éternelle, doit penser à toute heure à la mort [1]. »

Je n'ai pas besoin de dire que cette tragédie n'est qu'un exercice de déclamation.

[1] Wer hier recht leben will und jene Cron ererben
Die uns das Leben gibt, denkt jede Stund ans Sterben.
(acte V)

§ IV. — Charles Stuart

Sujet bien connu, que l'auteur a mis en drame quelques jours à peine après l'exécution du roi [1], et qui se résume ainsi :

La tragédie représente le dernier jour du roi d'Angleterre. Cromwell et Fairfax s'entendent pour le faire exécuter le jour même. Des ambassadeurs de diverses puissances intercèdent pour lui, mais en vain ; le roi meurt sur l'échafaud.

Quelques mots maintenant sur l'intrigue, si tant est qu'il y ait une intrigue dans la pièce [2].

Acte I. — Les esprits de Laud, archevêque de Cantorbéry, et de Strafford peignent l'état de l'Angleterre. L'ombre de Marie Stuart rappelle la mort sanglante des différents rois d'Angleterre, et engage Charles à la patience. Charles est prêt à mourir ; il fait ses adieux à ses enfants. Le chœur proteste contre le meurtre qui va s'accomplir, et affirme l'inviolabilité et l'irresponsabilité des rois.

Acte II. — Cromwell est d'abord indécis, mais Fairfax le décide ; le roi mourra le jour même. Les ambassadeurs de Hollande et du Palatinat racontent l'insuccès de leurs démarches en faveur du roi. Le chœur rappelle les morts soudaines qui depuis quelque temps ont frappé les rois : c'est un signe de la colère céleste.

Acte III. — Deux comtes anglais discutent la situation de l'Angleterre. L'ambassadeur d'Écosse vient rappeler à Crom-

[1] « Quod paucos intra dies attonito atque vix condito in hypogœum regis cadavere sceleris horror expressit ». Préface de Gryphius.

[2] L'analyse est faite d'après la rédaction de 1657, c'est-à-dire la première (édition Tittmann).

well sa promesse de ne pas attenter à la vie du roi. Cromwell l'éconduit, et ordonne de hâter les préparatifs de l'exécution. Le chœur invoque la justice céleste, et supplie Dieu de ne pas laisser le forfait s'accomplir.

Acte IV. — Charles est prêt à mourir, il a confiance en Dieu: il le supplie de ne pas faire expier sa mort à son pays. L'évêque Juxton lui prodigue les consolations de la religion ; sur ces entrefaites on vient chercher le roi pour le conduire au supplice. Charles prononce un long discours pour justifier les actes de son règne. La Religion sous forme de chœur flétrit les attentats que l'on commet en son nom, et quitte la terre. Les hérétiques de toute secte se disputent les lambeaux de son manteau.

Acte V. — C'en est fait, Charles marche à la mort. Des jeunes filles qui assistent au funèbre cortège du haut des fenêtres d'une maison, en font connaître les détails. Le roi, arrivé au pied de l'échafaud, prononce un nouveau discours pour défendre encore une fois les actes de son gouvernement, puis il reçoit le coup mortel. La Vengeance descend sur la scène et voue l'Angleterre à tous les fléaux.

On le voit, il n'y a, pour ainsi dire, pas d'intrigue dans la pièce ; aussi les situations sont-elles peu nombreuses. J'ai choisi à dessein la rédaction de 1657, afin de bien faire voir comment Gryphius comprenait la tragédie.

L'intrigue se réduit à deux situations : 1° Intervention de Fairfax contre Stuart ; 2° Intervention des ambassadeurs d'Écosse en sa faveur. Le roi lui-même ne se trouve jamais en présence de ses ennemis; il ne prend donc aucune part à l'intrigue. Cela revient à dire que toute la tragédie se passe en conversations. C'est donc là que nous devons chercher les situations pour les analyser.

Remarquons que l'on ne trouve pas dans cette pièce de situations amenées par des scènes de discussion, comme nous en avons reconnu dans les autres tragédies.

Charles se réveille d'un profond sommeil où il a vu l'esprit de Marie Stuart qui l'exhortait à la patience. Il se déclare prêt à mourir, et le répétera maintenant tout le long de la pièce:

« Je suis fatigué de la vie[1] » dit-il. D'ailleurs, tout le premier acte est consacré à mettre sa patience en relief. Naturellement Stuart se donne en exemple de la fragilité des choses humaines, et l'évêque ne manque pas d'accentuer davantage ses paroles : « Le temps qui use le marbre et le bronze, ternit l'éclat des joues vermeilles, et, avant qu'on ait dépassé la moitié de la vie, la triste neige prend la place des cheveux autrefois blonds[2]. » Le roi se compare lui-même à un navire qui a perdu ses mâts, ses voiles et son gouvernail. C'est là une comparaison tout à fait classique. Dans la scène où il fait ses adieux à ses enfants, il ne dépasse guère les idées que l'on exprime toujours en pareil cas, mais il a soin d'attirer leur attention sur la fragilité de la fortune : « Le rang est un fardeau difficile à supporter, si le souverain des souverains ne veut pas vous aider à le soutenir[3] ; » « Celui qui donne et ôte les couronnes, a fixé à chacun sa mesure, sa part de souffrances ; il veillera sur vous, et saura guérir les blessures qu'il a faites[4]. » Puis il abrège les adieux, il éloigne ses enfants qui pourraient le troubler à ses derniers moments. Malgré cela il n'oublie pas les idées recherchées : « Ma pourpre est déchirée, je ne porte plus qu'un vêtement de deuil, mais mon cœur éploré invoque, quoique ma lèvre soit muette, celui qui règne dans l'éternité et donne les couronnes éternelles[5]. » Cette dernière antithèse se retrouve dans toutes les pièces de Gryphius. Voici une autre pensée bien recherchée aussi : « Le

[1] ....Wir sind des Lebens satt. (acte I) 227
[2] ....Die Zeit die Marmor frisst 264
Und Erz in nichts verkehrt, bestreicht die schœnen Wangen
Mit kaltem Bleichesein, und eh es halb vergangen,
Was man zu leben hat, bedeckt der graue Schnee
Die vorhin gelben Haar. (acte II) 268
[3] Der Stand ist eine Bürd unmœglich zu ertragen, 358
Wofern der Fürsten Fürst nicht selbst wil Faust anschlagen (acte I) 359
[4] .....Der Kronen gibt und nimmt 379
Hat jedem seine Mass, sein Jammermass bestimmt!
..... Der wird für alle sorgen
Und heilen was er schlægt. id. 382.
[5] Sein Purpur ist entzwei! Ihn hüllt ein Traurkleid ein 412
Doch schaut sein weinend Herz, obgleich die Lippe schweiget, 413
Zu dem der ewig herrscht und ewge Kronen zeiget. id. 414

sang de notre père peindra sur le sable l'injustice qu'il a subie[1] : » Il proteste contre son chagrin en disant : « Si mon cœur de père souffre de ces cruelles blessures, mon esprit s'efforce d'en triompher et de bannir le chagrin[2]. »

Mais la scène change ; voici Fairfax, l'ennemi mortel du roi, voici Cromwell, moins âpre à la haine, qui hésite encore devant le régicide. Que va-t-il résulter de cette entrevue ? Cette scène fort longue (95 vers) est uniquement composée de vers découpés en sentences qui se répondent. Fairfax débute ainsi : « Le grand jour commence à poindre, qui éclairera notre liberté[3]. »

« *Cromwell.* « Jour que la postérité célèbrera ou maudira[4]. »

« *Fairfax* « Une gloire éternelle en marquera l'issue. »

« *Cromwell* « Issue que ni toi ni moi nous ne pouvons prévoir, » etc.

La scène se continue sur ce ton :

Fairfax « L'œuvre est trop avancée, nous ne pouvons plus reculer. »

Cromwell. « Pourvu que sa mort ne soit pas le signal de la nôtre ! »

Fairfax. « Qu'importe, pourvu que mon ennemi périsse avec moi ? » Et plus loin :

Cromwell. « On a horreur de la main que souille le sang d'un roi. »

Fairfax. « Le sang des tyrans est toujours vermeil. »

Cromwell. « Le droit des gens défend de tuer les rois. »

[1] Auch sein vergossen Blut wird malen auf den Sand 415
Das Unrecht, das er litt. (acte I) 416

[2] Muss schon ein Vaterherz die harten Riss empfinden, 433
Doch müht der Geist sich hoch, diss Leid zu überwinden. 434
id.

[3] Der grosse Tag bricht an, der uns wird freie sehen. 1

[4] *C.* Den aller Zeiten Zeit wird loben oder schmæhen.
F. Èin ewigblühend Lob sieht nur den Ausgang an,
C. Den weder ich noch du noch itzund wissen kan. (acte II) 4
F. Das Werk ist nun zu fern, wir kœnnen nicht zurücke 13
C. Nur dass sein Untergang uns beide nicht erdrücke. 14
F. Er drücke, wenn mit mir mein Todfeind nur erdrückt. id. 15
C. Die Faust sieht schrecklich aus die Fürstenbut befleckt 19
F Tyrannenblut steht frisch. id. 20
C. Der Vœlker Recht verbeut Erbkœnige zu tœdten 1

Fairfax. « Au milieu des tambours et des trompettes on n'entend plus les lois. »

Cromwell. « Nous avons juré de respecter sa vie. »

Fairfax. « Ainsi l'on obtient des enfants par de bonnes paroles ce qu'on désire. »

Cromwell.« Doit-on acheter la liberté avec tant de sang ? »

Fairfax. « Qui veut-être esclave n'a qu'à se noyer dans son sang. »

Cromwell. « Ainsi la fleur de la noblesse, ainsi périra mainte famille. »

Fairfax. « Quand on bouleverse l'État on ne regarde pas à deux ou trois [1]. »

On le voit, c'est là une scène de discussion, une argumentation en règle, un assaut de raisonnements, un vrai plaidoyer, caractère que l'on reconnaît encore dans la scène suivante entre Fairfax et Hugo Peter, son confident. Peter annonce que le fils de Charles a fait intercéder en faveur de son père : « Peine perdue, s'il ne peut plus envoyer que des lettres [2], » s'écrie Fairfax, et il se lance dans la déclamation. Il s'adresse au prince absent en disant : « Qu'est-ce qui te rend assez téméraire pour revendiquer ce trône que tu n'as jamais possédé ? Ton père ne te montre-t-il pas combien est faible le sceptre sur lequel il s'est appuyé ? Ah ! misérable droit des rois ! Viens, roi exilé, viens défendre ton père, viens, et si ta cour n'est pas assez grande, amène avec toi les armées de Nassau, du Palatinat et de la Hollande » [3]. Et il le compare avec la vipère encore jeune, qui ne sait que montrer les dents.

[1] *F.* Man hœrt die Rechte nicht bei Drommeln und Trompeten 42
C. Man schwur aufs minste nicht sein Heil und Haupt zu letzen 59
F. So pflegt man was man wil, den Kindern einzuschwætzen. 60
C. Soll man durch so viel Blut die neue Freiheit kaufen? 79
F. Wer dienen will, der mag in seinem Blut ersaufen. 80
C. So wird des Adels Blum und manches Haus verletzet. 84
F. S'kommt auf zwei, drei nicht an wenn man den Staat ver-[setzet. (acte I) 85

[2] Umsonst weil er nichts mehr als Briefe schicken kan, id. 103

[3] Was macht... was macht dich so vermessen,
Zu pochen auf den Thron, den du nicht hast besessen?
Lehrt dich der Vater nicht, wie schwach der Scepter sei,
Auf den er sich gestützt! Ha! blinde Phantasei!
Ha! schlechtes Prinzenrecht! Komm an verjagter Kœnig!
Komm, steh dem Vater bei! Komm, wo dein Hof zu weni, g
Treib Pfalz und Nassau mit, komm an mit Batos Heer! id. 110

C'est là un beau commencement ; la fin ne le dépare pas. « Non tu ne m'épouvantes pas ! Plutôt abandonner mon cadavre sur le même sable, plutôt percer mon sein de ma propre épée... Viens, ose entrer dans le royaume... Aujourd'hui ton père, demain toi »[1]. Il y a là du mouvement, c'est ce qu'il faut à la déclamation. Je laisse de côté le reste de la scène où le confident donne une leçon de politique à Fairfax, de même la scène suivante, entre le maréchal de la cour de l'Électeur palatin et l'ambassadeur de Hollande. Ce n'est qu'un long récit des événements qui ont précédé la chute de Stuart, et de l'intervention de l'Électeur en sa faveur. Je ne m'arrête pas davantage à la première scène du 3e acte, qui n'est qu'un dialogue entre deux comtes anglais sur la situation de l'Angleterre. Il y a là encore toute une série de vers qui se répondent ; je ne les citerai pas, ce serait toujours répéter la même chose. Que l'on me permette toutefois de rapporter un vers, il donnera une idée du genre de la discussion : « Peut-on sauver un royaume quand on ne sait pas où il est[2] ? » Dois-je aussi citer un jeu de mots ? « On peut par une courte querelle rendre plus agréable un long repos. » Réponse. « Le rendre pire[3]. » Je traduis, mais je ne puis rendre en français le jeu de mots allemand basé sur une simple différence de prononciation « verbessern, verbœsern ». D'ailleurs, un jeu de mots analogue se trouve dans Léon l'Arménien. L'un des conjurés dit : « Les tableaux, les noms peuvent parler de trahison, « Unrath » et l'autre répond : « Trop de mauvais conseils, cherchons-en de bons. » Unrath est pris dans deux sens différents[4].

[1] Nein....................du wirst mich so nicht schrecken! 116
Eh wil ich diese Leich auf gleichem Sand ausstrecken 117
Eh sol mein eigen Stahl mir durch die Brüste gehen... 118
Komm, wage dich ins Reich!........................ 120
Es gilt dem Vater heut, und übermorgen dir. (acte I) 122

[2] Heisst diss das Reich geheilt, wenn man kein Reich zu weisen? (acte III) 42

[3] Man kann durch kleinen Zank die lange Ruhe verbessern id. 66
II. Verbœsern.

[4] ....Diss Bild, der Pfeiler lehrt 290
Was wieder sie gemeldt, und kan von Unrath sagen. 291
II. Unraths mehr denn zu viel! Lasst uns nach Rath umfragen! (acte IV) 292

Arrivons maintenant à la scène où Cromwell converti aux idées de Fairfax reçoit en audience l'ambassadeur d'Écosse qui vient intercéder auprès de lui pour Stuart. Même coupe que dans les dialogues précédents, vers contre vers, argument contre argument, le pour, le contre, en cent vers. L'ambassadeur proteste contre le parjure de Cromwell, qui avait promis de ne pas attenter à la vie du roi :

« On ne tient pas son serment envers celui qui s'en sert pour vous tromper [1].» répond Cromwell, et plus loin, quand l'ambassadeur lui dit :

« Anglais, ne vous réjouissez pas trop vite, la journée n'est pas encore passée [2], »

« Nous avons toujours gagné le matin, » réplique Cromwell, et l'ambassadeur qui sait toutes les maximes proverbiales par cœur réplique aussitôt :

« Celui qui rit le matin risque de pleurer le soir [3]». Mais Cromwell n'est pas à court d'arguments, et il confirme ainsi le proverbe :

« La mort de Stuart le démontre aujourd'hui même [4].»

Le reste de la scène n'est que l'exposé des accusations portes contre le roi par la faction opposée.

Or, que fait le roi depuis le premier acte ? Il ne prend plus part à l'action, défaut que l'on retrouve aussi dans Papinien. A partir du quatrième acte, au contraire, qu'il remplit de ses monologues, il ne quittera plus la scène. D'abord un prémier monologue en trente-deux vers pour affirmer ce qu'il avait déjà dit au premier acte : sa soumission absolue à la volonté de Dieu. Il prie Dieu de le soutenir, et rappelle encore une fois l'instabilité des choses humaines : « Vous qui du haut de votre trône regardez cet échafaud, voyez comme disparaît la puissance dont les rois sont si fiers, voyez comme je triomphe moi-

[1] Man hælt dem keinen Eid der uns dadurch betrogen (acte III) 128

[2] Pocht, Britten, nicht zu viel, der Tag ist noch nicht hin. id. 133
Wir haben unterdess den Morgen zum Gewinn. 134

[3] Wer gar zu zeitlich lacht, muss oft vor Abend weinen. 135

[4] Ein Beispiel wird noch heut an Stuarts Kopf erscheinen 136

même quand mon sceptre se brise [1].» Comme au premier acte, il affirme sa confiance en Dieu, et croit que le souverain juge le punit de la mort de Strafford [2]. Mais on entend du bruit : « la trompette sanglante, le sec roulement du tambour. le cliquetis sauvage des armes m'appelle au dernier défilé [3] », dit-il. Ces paroles annoncent une grande situation.

En effet, un colonel vient chercher le roi pour le conduire au supplice. Là commence une des situations capitales de la pièce. Dans un second monologue de 143 vers, Charles justifie son règne. Ce n'est qu'un long plaidoyer pour prouver son intégrité. Le roi prend le ciel à témoin de son innocence, il flétrit la conduite de ses ennemis qui, d'esclaves, veulent devenir les maîtres, qui se cachent sous le manteau de la religion et ruinent le pays sous prétexte de le débarrasser des hérétiques. Il les compare — c'est peu poétique — à des cadavres en putréfaction [4]. Son monologue se termine par une sorte de prédiction des malheurs que sa mort causera à l'Angleterre : « Mon œil mourant voit le ciel se rembrunir, et la vengeance tomber comme une pluie torrentielle [5].»

Ce monologue est aussi long que monotone ; observation qui convient aussi, du reste, à la scène entre un comte anglais et le maréchal de la cour de l'Électeur palatin, destinée à faire connaître l'état des esprits à Londres. Je la laisse donc de côté pour examiner le dernier monologue du roi.

Comme longueur il ne le cède guère au premier (115 vers). C'est la même situation que plus haut, seulement le roi est au pied de l'échafaud. Il prononce encore une fois son apologie et veut démontrer qu'il a été « un bon prince et un vrai chrétien ». Dans ce discours on trouve une comparaison triviale, ou tout au

[1] ....Ihr, die von eurem Thron
Mein Mordgerüst beschaut, schaut wie die Macht verschwinde
Auf die ein Kœnig pocht, schaut wie ich überwinde
Indem mein Scepter bricht. (acte IV)

[2] Vers 59.

[3] .....Die Bluttrompet, der harte Drommelklang
Der Waffenmordgeknirsch ruft zu dem letzten Gang.

[4] Dass kein halb faulend Aas so grausam riechen kan id.

[5] Mein sterbend Antlitz sieht, dass sich der Himmel færb'
Und schwanger geh mit Glut
Indem die Rach' abtreuft in dicker Wetter Regen.
id.

moins bizarre : « celui qui voudra..... verra sans lunettes.....[1]. » Puis il pardonne à ses meurtriers, il se compare à Saint-Étienne qui priait pour ses bourreaux, enfin, il défend les droits et les prérogatives des princes, car « les princes et les sujets appartiennent à deux conditions différentes[2]. » Les dernières paroles qu'il prononce avant de mourir sont pleines d'antithèses : « Nous quittons la sombre nuit de l'angoisse, pour aller vers la lumière tant désirée du plus beau soleil. Nous quittons la prison, séjour des souffrances amères, pour aller dans le splendide palais, séjour des plus doux plaisirs ; nous allons de cette terre étroite, dans le vaste royaume des anges [3] ». Puis il se dépouille de ses bijoux, qu'il distribue à ceux qui l'entourent. Enfin, il récite une courte prière dans laquelle il prie Dieu de lui pardonner ses fautes ; le bourreau laisse tomber la hache, Charles a cessé de vivre.

A mon avis, cette pièce est au même titre que Cardenio un simple exercice de rhétorique.

[1] Wer............................. wil redlich überlegen 130
Wird sondern Brille sehn. (acte V) 131

[2] Weil Prinz und Unterthan doch unvermischte Stænde id. 208

[3] Wir scheiden aus der trüben Nacht des Zagens 263
Zu dem gewünschten Licht der schœnsten Sonne 264
Wir scheiden aus dem Kerker herbes Klagens 265
In das gezierte Schloss der hœchsten Wonne, 266
Wir gehn aus dem engen Lande in der Engel weites Land. 267 id.

§ V. — Papinien.

La préface latine de la pièce nous en donne la date : 1659. Le sujet est emprunté à Dion Cassius, Hérodien, et à Spartianus[1] : c'est le meurtre bien connu de Papinien par Caracalla, dont il avait refusé d'écrire l'apologie à la suite de la mort violente de Géta.

Voici l'intrigue de la pièce :

Acte I. Papinien expose sa situation, il est en butte à la jalousie d'un grand nombre de personnes, sa loyauté lui a fait beaucoup d'ennemis. L'impératrice Julia, femme de Sévère et mère de Géta, envoie un de ses chambellans sonder les sentiments de Papinien à son égard. Papinien affirme la droiture de ses intentions. Le chœur célèbre la médiocrité.

Acte II. Excité par son confident Lætus, Bassian[2] tue Géta. Le chœur déplore sa mort; Julia jure de le venger. La Justice descend du ciel, appelle les Furies, et les excite contre le meurtrier.

Acte III. Bassian regrette son crime; pour calmer le ressentiment de l'impératrice, il livre Lætus à sa vengeance; elle lui fait arracher le cœur sur la scène. Cléander, chambellan de l'empereur, insiste auprès de Papinien pour qu'il écrive l'apologie du meurtre de Géta : Papinien refuse. Le chœur rappelle que la justice tôt ou tard frappe le coupable.

Acte IV. Cléander rapporte à Bassian le refus de Papinien. Entrevue de l'empereur et de Papinien ; Papinien persiste dans son refus, l'empereur le bannit de sa présence. Papinien entrevoit le sort qui l'attend. Sur l'ordre de l'empereur, Macri-

[1] Consulter Dion Cassius, édition E Gros, Paris, 1870, vol. X, livre 77, p. 325-333, dans Hérodien, édition d'Oxford, 1678, livres III, IV, V, livre IV particulièrement les chapitres IV, V, VI, VIII, IX, dans Spartianus, Collection Nisard, Paris, 1844, la vie de Caracalla, p. 413-419, et la vie de Géta, p. 419-423.

[2] C'est le nom que porte Caracalla dans Dion Cassius, Hérodien et Spartianus.

nus, préfet du prétoire, vient le dépouiller de ses dignités, et réclamer son jeune fils. Papinien comprend que son fils marche à la mort. Deux capitaines de l'armée proposent à Papinien de renverser Bassian, et de le proclamer à sa place : il refuse. Dans le chœur les Furies forgent un poignard pour percer Bassian. L'esprit de Sévère apparaît à Bassian endormi et le frappe d'un coup de poignard.

Acte V. Un chambellan de Julia offre à Papinien la main de l'impératrice à condition qu'il s'unisse à elle pour détrôner Bassian : Papinien refuse. Sa famille l'engage à ne pas résister avec tant d'âpreté à l'empereur. Cependant Bassian qui a une seconde fois fait appeler Papinien essaie de le décider en menaçant son fils de la mort ; Papinien reste inflexible, et l'empereur donne l'ordre d'exécuter l'enfant. Il insiste de nouveau, mais Papinien refuse encore, et l'empereur le condamne à son tour à mort ; on lui tranche la tête. Le chœur déplore sa mort.

Cette intrigue peut se décomposer ainsi dans ses points principaux :

1° Bassian tue Géta et demande son apologie à Papinien qui refuse.

2° Entrevue avec l'empereur, nouveau refus de Papinien.

3° L'empereur le dépouille de ses dignités et réclame son fils.

4° Nouvelle entrevue avec l'empereur, dernier refus de Papinien ; il meurt en même temps que son fils.

Or, on peut voir d'après l'analyse qe j'ai donnée ci-dessus, qu'à côté de l'intrigue principale se développe une autre intrigue qui forme presque une seconde action. Par suite, l'intrigue générale de Papinien est plus compliquée que celle des autres pièces, mais l'intrigue réelle est aussi simple que de coutume.

En général, la discussion domine dans Papinien, partant la rhétorique, la déclamation, le plaidoyer.

Est-ce, en effet, autre chose, que l'interminable monologue en 156 vers qui ouvre la pièce ? Papinien débute par une définition pompeuse des avantages de la sagesse. Suit une dissertation sur l'instabilité des choses humaines, et sur la calomnie [1] : « Qui n'a-t-elle pas attaqué ? qui n'a-t-elle pas

[1] ....Wen hat sie nicht bekrieget! 19
Wen hat sie, wenn der Neid ihr beifällt, nicht besieget? (acte I, 20)

vaincu, quand la jalousie l'a soutenue ? » Puis ce sont les accusations portées contre lui qu'il analyse en 136 vers. Que de paroles pour dire qu'il n'estime que l'honneur, qu'il tâchera d'y conformer sa vie ! quelle profusion de maximes philosophiques ! Tout le premier acte est une suite de discussions. Papinien a énuméré tous les reproches qu'on lui adressait ; le chambellan de l'impératrice lui expose ses griefs, et il y répond ; puis c'est le tour de Plautia, sa femme ! Papinien se défend de l'ingratitude dont l'accuse l'impératrice, il proteste de sa fidélité, de son respect pour la mémoire de l'empereur Sévère : « J'ai toujours tâché d'agir loyalement [1] », dit-il au chambellan.

Cette scène est froide, elle est tout en mots.

Avec Plautia la discussion s'échauffe, elle ne peut supporter ces reproches elle blâme avec énergie les agissements de l'impératrice, qui cherche par tous les moyens à ressaisir le pouvoir. Papinien intervient pour calmer les esprits.

Ces différents scènes remplissent le premier acte, mais l'action n'est pas encore engagée. Il en est de même du début du 2e acte, qui est encore une scène de discussion entre Bassian et son confident Lætus. Je l'appellerai la préparation de l'empereur au rôle d'assassin. C'est une scène analogue à celle entre Théodosia et Léon l'Arménien, c'est un plaidoyer sur le sentiment, la conscience, les liens de famille dans la politique. Bassian n'est pas encore mûr pour le rôle que veut lui faire jouer Lætus ; son confident le convertit peu à peu à ses théories. Il sait si bien faire taire les scrupules de la conscience effarouchée — pour la forme sans doute — de son impérial élève ! Il faudrait citer toute la scène, traduire vers par vers pour donner une idée de l'attaque et de la riposte, pour faire voir l'adresse de Lætus, cet autre Narcisse, qui a une réponse à tout, et détruit avec une infernale habileté un à un les arguments de Bassian. J'en détache seulement quelques passages :

Lætus. « Celui-là n'a pas de repos qui est assis à l'étroit sur un trône [2]. »

Bassian. « Dois-je donc percer de ce poignard le sein de mon frère ? »

[1] Aufrichtig hab ich stets zu wandeln mich beflissen. (acte I) 7
[2] L. Der ruht nicht, der so eng auf einem Thron muss sitzen. 8
B. Soll ich mit diesem Dolch des Bruders Herz auffritzen. 9

Lætus. « Il fait bien tous les jours de nouvelles blessures dans l'esprit du prince ! »

Bassian. « Dois-je donc commettre un attentat sur mon frère ? »

Lætus. « Quand il s'agit de la couronne, il n'y a plus de frères. »

« — Un prince doit honorer un parent, mais seulement comme prince. »

« — Un prince est au-dessus des lois, au-dessus de toute obligation. »

Bassian. « La crainte des dieux, voilà ce qui m'arrête... »

Lætus. « Nul avant sa mort ne mérite le nom de fidèle... »

— Quand on sait beaucoup, on s'inquiète peu de la conscience[1]. »

Ces quelques citations suffisent pour indiquer le caractère de la discussion.

La scène qui suit met en relief la nature violente de Bassian. Sur un seul mot de Flavius, qui lui demande de la part de Géta de signer la nomination d'un gouverneur d'Égypte, il éclate en reproches contre son frère, et déclare en termes pompeux que puisqu'il ne peut vivre d'accord avec lui, il va quitter Rome. On voit, en effet, défiler Apollon qui ne doit jamais sortir de l'onde salée, puis c'est la forêt de Calydon, le Tage, le Rhin, le Danube, la Macédoine, la Phrygie, ce sont les lions de la Syrie, etc., etc. Que l'on dise, après cela, que Bassian ne connaît pas à fond la rhétorique !

Lætus lui répond, d'ailleurs, sur le même ton, et conclut ainsi : « On sauve souvent des empires entiers par la mort d'un seul homme[2]. » C'en est assez, Bassian est désormais mûr pour le crime. Aussi accueille-t-il Géta par des sarcasmes qui provoquent encore une scène de discussion entre les deux frères

L. Der in des Fürsten Geist stets neue Wunden macht. 10
B. Sollt'ich ein solches Stück an meinem Bruder wagen? 20
L. Man sieht nicht Brüder an, wenn man um Kronen spielt. 21
Ein Fürst muss Eltern zwar, doch nur als Fürsten ehren. 59
Ein Fürst ist von dem Recht und allen Banden frei. 69
B. Ihn bindet der Gœtter Furcht. 70
L. Man nenne keinen nicht bestændig, bis er todt. (acte II) 93

[1] Wer offt das meiste weiss, gibt wenig auf Gewissen. 99

[2] Man rettet gantze Reich durch eines Menschen Tod. id. 154

et Julia. C'est toujours le même procédé, c'est toujours une lutte de pensées, mais ici la discussion amène la mort de Géta. Là se trouve une grande scène de réflexions ou plutôt de plaintes de l'impératrice Julia, qui déplore, en même temps que le chœur, la mort de son fils. Mais que de paroles, que de grands mots son désespoir lui inspire ! « Fratricide, persécuteur de ton père, bourreau de ta mère, corrupteur de la loi, fléau de l'humanité, type du vice, héritier du Cocyte, fils des noires Furies qui t'ont nourri de venin de vipère ! Alecto t'a donné le sein, Tisiphone t'a tenu sur ses genoux, tu as bu du sang de dragon, tu as mangé de la chair de basilic ! [1] » Le reste est dans le même goût. Je laisse donc de côté ces plaintes, j'arrive au passage où elle fait connaître ses intentions. Elle jure de se venger, elle soulèvera Rome contre Bassian. Ce monologue comprend 113 vers !

Mais quel a été pour Bassian le résultat de son crime ?

Tout acte est suivi de réflexion ; Bassian nous expose donc ses sentiments dans un monologue de 56 vers ; c'est la scène du repentir.

Pourquoi faut-il que la déclamation y tienne plus de place que la vérité ? C'est là qu'il s'écrie : « Ah ! sceptre chèrement acheté ! ah ! sceptre *rouge de honte*, rouge du sang de mon frère [2]. » Cela vaut bien le « il en rougit le traître » de Théophile.

C'est encore dans ce monologue que se trouve l'apostrophe de Bassian à son épée : « Voilà ce glaive infâme, auquel les siècles reprocheront toujours son crime ! qu'il perce le cœur de Lætus ! Mais non ; il ne faut pas mêler le sang du traître à celui de mon frère qui est encore collé sur la lame [3] ! » Est-ce là de la douleur vraie ? et la douleur vraie recherche-t-elle toutes ces pé-

[1] Brudermœrder ! Vaterfeind ! Mutterhencker ! Rechtsverderb !
Menschenpest ! Gesetzverlacher ! Lasterfürst ! Cocytuserb !
Sohn der schwarzen Rasereien, die dich mit Nattergift genæhret !
Alecto hat dir ihre Schoss, Tysiphone die Brust gewæhret.
Drachenblut hat dich getrænkt, Basiliskenfleisch gespeist.
(acte II)

[2] Ha ! Scepter, theur erkaufft ! Ha ! purpurroth von Scham,
Roth von des Bruders Blut ! (acte III)

[3] ....Diss ist das schændlich Eisen,
Dem aller Zeiten Zeit den Greuel wird verweisen.
Es fahr in Lætus Herz ! Halt inn, es ist zu gut.
Mischt nicht des Verræthers mit unsers Bruders Blut,
Das auf der Klinge starrt ! id.

riphrases ? Non, tout cela n'est que mots !

Heureusement que Cléander vient lui rendre compte de sa mission auprès de Julia, à qui il avait fait demander le corps de Géta pour lui rendre les honneurs funèbres : sans cette intervention, on ne sait trop où il se serait arrêté.

Je passe la scène où Sabinus déclare à Lætus qu'il aspire à monter sur le trône. Rêve bientôt détruit, car Bassian lui envoie l'ordre de mettre fin à ses jours !

Mais un homme comme Lætus ne peut pas mourir sans communiquer ses idées les plus secrètes aux auditeurs. Aussi nous expose-t-il dans un monologue de 82 vers, le plan qu'il a suivi toute sa vie, et qui devait le mener au trône. Aujourd'hui il va mourir. « Meurs, Lætus, puisque pour toi il n'y a plus d'espoir [1] » s'écrie-t-il. Mais cette idée en fait naître d'autres dans son esprit. Il ne peut mourir sans vengeance, et il y réfléchit devant les spectateurs. Il veut provoquer une sédition, et poignarder l'empereur. Réflexions inutiles, car un capitaine vient se saisir de sa personne pour le livrer à l'impératrice.

Où est l'action au milieu de toutes ces scènes ? on ne le sait pas, bien qu'on soit au milieu du 3e acte, car Papinien n'a pas reparu sur la scène depuis le 1er acte. On va savoir enfin pourquoi il est mêlé à la tragédie. Papinien arrive, en effet, avec Cléander ; ils continuent la conversation commencée ailleurs. C'est encore une scène de discussion que nous offre l'auteur, une dissertation sur le crime, que les paroles ne peuvent justifier, sur les inconvénients de la royauté à deux, avec exemples à l'appui, sur les devoirs des courtisans envers l'empereur, sur l'autorité des rois et leur situation en face des lois, etc. Papinien persiste dans son refus, et, quand Cléander lui fait entrevoir la mort, il dit : « Une mort glorieuse est douce, une vie honteuse est amère [2]. » La sentence est bien frappée, mais qu'il est donc froid ce rôle qui ramène invariablement les mêmes situations depuis le commencement jusqu'à la fin ! Papinien refuse absolument de prononcer l'apologie de Bassian ; nous le retrouverons plus loin ; revenons à Lætus.

Dans une scène horrible, Julia lui fait arracher le cœur. Mais cette évulsion ne va pas sans discours, partant pas sans discus-

[1] Stirb Lætus ! stirb ! weil nichts vor dich zu hoffen steht.
(acte III) 319

[2] Ein herrlich Tod ist süss, ein schimpflich Leben bitter id. 514

sion. Julia lui reproche ses crimes; Lætus se contente de la braver, de l'exciter encore par ses paroles arrogantes. Je ne citerai qu'un passage de cette longue scène qui renferme 112 vers ; c'est Lætus qui parle : « Ce qui t'afflige, dans ta rage, c'est que la justice humaine ne puisse me faire périr qu'une fois [1] ! » Julia répond : « Pour des esclaves de ton espèce, le supplice de la croix est trop peu, le plomb bouillant, la résine, le feu sont la pire des choses » et plus loin : « Je vais te montrer le siège de ta noirceur [2]. » et elle ordonne de l'attacher. Mais Lætus résiste, et s'écrie : « C'est inutile... que celui qui me verra dise que je suis capable de supporter plus de tourments que tu n'es capable d'en inventer », et quand on lui arrache le cœur, il dit encore : « Esclave de Syrie, le sang de mes veines te fournira une nouvelle pourpre [3] ». Cette scène est affreuse, mais elle est excellente pour la déclamation.

La suite de l'intrigue amène la scène où Cléander rend compte à Bassian de sa mission auprès de Papinien. C'est encore une scène déclamatoire, un plaidoyer où Bassian et Cléander réfutent mutuellement leurs arguments. Bassian attribue le refus de Papinien à l'influence de Plautia, sa femme, et cela lui fournit l'occasion de déclamer sur l'influence que les femmes prennent trop souvent sur les hommes.

Mais voici Papinien, qui, pour la première fois, va se trouver en face de l'empereur. Que va-t-il résulter de cette entrevue ? Là l'action est plus vive, et Bassian laisse éclater dès le début son mécontentement. L'attaque est vive, mais la riposte l'est aussi ; c'est, d'ailleurs, partout la discussion qui domine. Papinien proteste de la droiture de ses intentions et de son dévouement absolu à l'empereur, mais il ne peut, pour lui plaire, agir contre sa conscience. Il entasse les arguments, mais l'em-

[1] .... Ich weiss, dein Wüten kræncke 574
Dass mich der Menschen Recht nur einmal sterben læsst (ac. III) 575

[2] Für solche Knecht in Rom sind Kreuzer zu geringe, 580
Und glühend Bley und Hartz und Brand, die Pest der Dinge !
id. 582
Wir wollen dir den Sitz der ærgsten Bosheit zeigen id. 609

[3] .... Unnœthig ! lasst mich stehn ! 611
Es zeuge, wer es sieht, dass ich mehr Qual zu tragen 613
Behertzt, denn Julia gefasst mir vorzuschlagen ! id. 614
Lass. in der Adern Blut....................... 621
Lass, Sclavin Syriens, dir neue Purpur færben ! id. 622

pereur l'interrompt par une phrase que l'on pourrait aujourd'hui prendre pour la critique de toute la pièce : « Qui cherches-tu à éblouir par tes vaines paroles [1] ? » Alors le plaidoyer se continue et forme une sorte de répétition de la scène avec Cléander. C'est toujours le même genre de discussion, où les vers se répondent, et les sentences luttent contre les sentences. A citer ce vers : « L'empereur peut se passer de mes services, moi je ne puis me passer d'une conscience pure [2]. » A ces mots l'empereur le bannit de sa présence, pour réfléchir sur la situation. Conclusion : il dépouille Papinien de ses dignités et menace son fils de mort.

Cette scène amène une grande scène de discussion entre Papinien et sa famille (100 vers) sur la situation que lui a créée la résistance qu'il a opposée aux ordres de l'empereur : la philosophie en fait tous les frais. Plautia entrevoit les malheurs qui vont fondre sur elle et les siens, elle trouve des paroles amères pour déplorer la triste situation que l'on fait à la vertu, mais Papinien proteste. Écoutez ces paroles : « Le destin ne frappe jamais les âmes faibles. Celui qui a la force de résister, c'est lui que les décrets des dieux envoient au combat. L'homme ferme se met au-dessus des disgrâces et des supplices, épouse l'éternité avant de quitter le monde, et brave l'Achéron. Mon cœur, je n'appelle pas souffrir que d'acquérir par de courtes souffrances une gloire immortelle [3] » et plus loin : « Une douleur surhumaine fait de l'homme un Dieu sur la terre [4]. » Je n'en finirais pas, si je voulais citer toutes les sentences philosophiques que contient cette scène. Je rapporterai cependant encore un passage ; ce sont les paroles du fils de

[1] Wen suchst du durch den Dunst der Worte zu verblenden?
(acte IV) 741

[2] B. Vielleicht auch kœnnen wir noch seinen Dienst vermissen 183
P. Der Kæyser meinen Dienst, ich nicht ein rein Gewissen 184
id.

[3] .. .. Des Himmels Schicken setzt 230
Nicht schlaffen Selen zu. Wer muthig zu bestehen,
Den heisst des Hœchsten Schluss auf solchen Kampfplatz gehen.
Wer hier bestændig lebt, trotzt Fleisch und Fall und Zeit
Vermæhlt noch in der Welt sich mit der Ewigkeit
Und hœhnt den Acheron. Mein Herz! es heisst nicht sterben
Wenn wir durch kurtze Qual unendlich Lob erwerben. 236
id.

[4] Die übermenschlich Angst auf Erden gœttlich machet. id. 279

Papinien : « Il vaut mieux choisir une mort honorable, que de prolonger ses années dans la honte et le déshonneur, pour se tourmenter jusque dans sa vieillesse pour de viles bagatelles[1]. »

Cependant l'empereur n'a pas menacé en vain : Macrinus vient demander une dernière fois à Papinien de se soumettre; Papinien refuse avec énergie de transiger avec sa conscience. Alors se déroule une longue scène (82 vers) où Macrinus le dépouille de ses dignités. L'auteur nous fait tout un cours sur les cérémonies romaines de ce genre. Papinien reste impassible ; même quand Macrinus réclame son fils au nom de l'empereur, il ne sait trouver que ces paroles : « Du courage, mon fils, pense à ce qu'est ton père, à ce que tu es toi-même ; que le ciel te soit en aide, ne tremble pas devant un front menaçant[2]. » Que c'est froid !

J'adresserai le même reproche à la scène où deux capitaines lui proposent le trône, et aussi à celle où Julia envoie son chambellan lui offrir sa main à condition qu'il se ligue avec elle pour renverser le tyran.

Mais aucune scène n'offre autant d'exemples de déclamation que celle où figurent Papinien son père et sa mère.

C'est en vain que sa mère lui montre sa vieillesse privée désormais d'appui : il répond par une longue comparaison entre le cours de la lune et du soleil et la vie humaine : « La vie humaine ressemble au flux et au reflux[3], » conclut-il; tout n'est que vanité ici-bas, il n'y a qu'une seule chose solide : l'honneur et la conscience. Mourir pour la vérité est un honneur dont il est fier. Son père essaie, aussi inutilement d'ailleurs, de vaincre son obstination.

Mais quel fatras de citations pour exprimer sa pensée ! Tous les héros morts pour l'honneur défilent les uns après les autres : c'est Socrate, c'est Callisthène, c'est Phocion, c'est Senèque, c'est Paetus, c'est Burrhus. Tout le discours du père de Papinien est un plaidoyer pour décider son fils à céder au désir de l'empereur. « Il est beau, dit-il, de mourir pour la

[1] Viel besser denn, den Tod in hœchster Ehr erkohren,
Als schændlich und befleckt nur Jahr auf Jahr gezæhlt
Und bis auf graue Haar um eitel Tand gequælt. (acte IV)

[2] Behertzt, mein Sohn ! behertzt ! und dencke wer ich sey,
Ja, wer du nunmehr selbst ! der Himmel steh dir bey !
Erschrick ob keinem Blick ! (id.)

[3] .... Was sterblich, schwebet schlecht
Auf lauter Ebb' und Fluth. (acte V)

justice, mais plus beau de sauver la justice et l'empire en conservant la vie [1]. » Son discours n'est que le développement de cette pensée. Papinien répond d'un seul mot : « Non, non, que je perde mon sang, qu'il m'en coûte n'importe quoi, mon père, à ce jeu, celui qui perd gagne [2]. » « Un rocher résiste, dit-il plus loin, quoique le torrent le ronge chaque jour [3]. » C'est donc toujours le même raisonnement ; or, la deuxième entrevue de Papinien avec Bassian n'amènera aucun incident nouveau.

En effet, quand l'empereur l'accuse de trahison, il se souvient des paroles que prononçaient habituellement ceux qui voulaient affirmer leur innocence, et il s'écrie : « Dieux ! si je suis coupable... que jamais je n'aie de repos ! qu'après ma mort mon âme erre dans la souffrance à travers la nuit épaisse, qu'elle gémisse, qu'elle hurle autour de mon tombeau ! » [4] Quand l'empereur appelle les bourreaux pour décapiter son fils, il dit à l'enfant : « Mon fils, meurs sans faiblir, la vie est une lutte pleine d'angoisses ; une telle mort est la plus belle des victoires [5], » et à la vue de son corps inanimé, il souhaite à tous les pères des fils semblables au sien ! Enfin, quand l'empereur le condamne lui-même à mort, il répond : « Je mourrai avec joie. » Le fils avait dit d'ailleurs : « L'homme naît, mais la mort le marque dès sa naissance ; » le père ne pouvait montrer moins de courage que le fils. Il meurt donc, mais non sans prononcer un monologue de 40 vers : « Dites à Plautia que j'entre maintenant dans l'éternel repos, fin de mes longues souffrances [6], » et plus loin : « Celui qui brave la dou-

[1] Schœn ists, mit einem Wort, den Geist vors Recht hingeben : 87
Doch schœner, Recht und Reich erretten durch sein Leben. 88
(acte V)

[2] Nein ! Nein ! es koste Stand, es koste was es wil ! 133
Mein Vater, wer verleurt, gewinnt auf diesem Spiel ! id. 134

[3] Ein steiler Felsen steht, obschon die schnelle Bach 150
Hell rauschend um ihn scheusst. id. 151

[4] Ihr Gœtter ! 211
Gœnnt, wo ich Ursach je zu diesem Wahn gegeben, 215
Mir nimmer Rast noch Ruh ! Es schwerme nach dem Leben 216
Mein hart beklemmter Geist durch dicker Næchte Lufft 217
Und wimmer' seuffz und heul um meine Todtengrufft. 218
(acte V)

[5] Mein Sohn stirb unverzagt ! diss Leben ist ein Kriegen 263
Voll Angst; ein solcher Tod das allerhœchste Siegen. (acte V) 264

[6] Versichert Plautien dass ich in lange Ruh 326
Aus langer Noth versetzt ! id. 327

leur devient grand, si petit soit-il [1] » puis il meurt en invoquant Thémis.

Aussitôt Bassian sent la folie l'envahir, il croit voir les Furies qui le poursuivent; c'est la situation d'Oreste !

La pièce se termine par les plaintes du chœur et de la famille de Papinien ; cette scène ne comprend pas moins de 183 vers. On apporte sur la scène les deux cadavres de Papinien et de son fils. Le père de Papinien, tout en pleurant son fils mort, souhaite à tous les parents des fils qui meurent comme lui, sa mère accablée de douleur demande à partager le sort de Niobé, à être changée en rocher ! Les serviteurs joignent leurs plaintes à celles des parents de Papinien et de Plautia, qui s'évanouit à la vue du cadavre de son mari et de son fils. Ces plaintes sont fatigantes par l'exagération de la langue et des sentiments. Si je dis qu'au milieu de ses larmes, le père de Papinien songe à raconter l'histoire du lion de Florence [2], je crois que tout le monde reconnaîtra que la déclamation ne perd ses droits dans aucune des situations de Papinien, dans aucune des tragédies de Gryphius.

[1] ....Wer seiner Noth begegnet, (acte V) 340
....Wird, wie kleiu er, gross. 341

[2] Acte V, vers 375-377.

CHAPITRE III.

La conception du tragique d'après les tragédies de Gryphius.

1° De l'instabilité des choses humaines.
2° La patience stoïque en face de la douleur.

Nous avons dit que Gryphius voyait le tragique dans l'instabilité des choses humaines et dans la patience avec laquelle l'homme savait la supporter. Les tragédies que nous venons d'analyser démontrent la justesse de cette théorie.

Or, je distingue deux catégories de tragédies ; les unes, moins complètes, ne représentent que la fragilité des choses de la terre : ce sont Léon l'Arménien et Cardenio ; les autres — Papinien, Stuart et Catherine de Géorgie — sont les plus parfaites, en ce sens qu'elles offrent à la fois le tableau de la fragilité des biens du monde et de la patience inébranlable dans l'adversité. Examinons d'abord les deux premières.

Le sujet de Léon l'Arménien est le renversement de sa puissance et sa mort, preuve frappante du peu de solidité du trône des rois. Voilà un premier point. Or, la disgrâce de Balbus, et, plus tard, son avènement au trône, fournissent une nouvelle preuve du changement que peut produire dans la vie l'espace d'un instant. D'ailleurs, les personnages eux-mêmes n'oublient pas de se donner en exemple. Balbus qui s'attend à mourir s'écrie : « Venez, vous qui placez les princes si haut, tout près des dieux, vous qui pensez par la faveur des grands arriver jusqu'au ciel, apprenez combien la gloire passe vite... Que ma détresse présente vous apprenne à tous ce que le bûcher m'apprend à moi-même : celui qui est placé haut, peut tomber [1]. »

Le chœur lui-même qui termine le 2e acte est consacré tout entier à mettre en lumière cette leçon : « Mortels, qu'est-ce que la vie, sinon un songe confus [2] ! » Je ne citerai pas les strophes qui commentent cette poésie, ce sont des lieux communs sur la matière.

[1] .....Kommt und lehrt 569
Ihr, die ihr Fürsten hoch und gleich den Gœttern ehrt 570
Die ihr durch Herren Gunst wolt in den Himmel steigen,
Wie bald sich unser Ruhm muss in die Aschen neigen... 572
Was mich mein Holzstoss lehrt, das lehr euch meine Noth : 579
Wer steht, kan untergehn ! (acte II) 579

[2] Sterbliche, was ist diss Leben 629
Als ein gantz vermischter Traum ? id. 630

Dans la même pièce, Théodosia que Balbus compare dédaigneusement à une vipère qui ne peut plus mordre [1], et qu'on peut sans danger laisser vivre s'écrie : « Mortels, contemplez-moi ; esprits, écoutez. Celle qui, au déclin du soleil, avant que la moitié de la nuit fût écoulée pour la terre, dominait le monde comme une déesse, se trouve maintenant, avant que poussé par le temps, le soleil salue le jour naissant, méprisée, dédaignée, honnie, repoussée de tous, renversée de son trône ; elle n'a plus pour couronne que la douleur, que l'angoisse ! Elle vous fait voir que le sommet et le précipice se touchent, qu'il faut peu de temps pour tomber du trône dans un cachot. Celle qui régnait sur le monde, demande en vain la fin, non pas de ses souffrances, mais de sa misérable existence [2]. »

Les mêmes situations se reproduisent dans Cardenio, et l'auteur s'exprime ainsi à ce sujet dans la préface de la pièce : « On verra les extravagances auxquelles peut se livrer la jeunesse qu'aucun lien ne retient plus [3]. » Le fond de cette tragédie n'est pas aussi relevé que celui de Léon l'Arménien, mais il fournit la même leçon. Cardenio et Célinde finissent par comprendre qu'il n'y a rien de solide ici-bas, que seule la mort est immuable, que tout le reste n'est que vanité. Célinde exprime bien la pensée de l'auteur dans les vers où elle raconte la scène du réveil du chevalier : « Ah ! que nous laisse le cercueil, si ce n'est un corps défiguré — je ne traduis pas le mot brutal du texte — que couvre une couche bleue de moisissure, qu'infecte et souille la pourriture d'une poudre brune [4] ? » Olympia exprime aussi la même idée. Je ne citerai pas toutes ses paroles ; elle les ré-

[1] Acte V, vers 404

[2] ....Ihr Menschen, schaut uns an !
Ihr Geister, hœrt uns zu ! Die, als das Licht erblichen,
Die, eh als Mitternacht die Erden hat beschlichen,
Der grossen Welt gebot, als eine Gœttin pflag,
Die findt sich, eh die Zeit den nunmehr nahen Tag
Die Sonnen grüssen læsst, veracht, verlacht, verhœhnet,
Verworfen, abgestürzt, mit Ach und Angst gekrœnet.
Die lehrt wie nahe Hœh und Fall beysammen steh,
Wie wenig zwischen Stuhl und Kerker Zeit vergeh !
Die jederman gebot, die bittet, doch vergebens
Um Ende nicht der Last, nur des bestürzten Lebens ! (acte V)

[3] « Man wird hierinnen als in einem kurtzen Begriff alle diese Eitelkeiten, in welche die verirrte Jugend gerathen mag, erblicken. »

[4] ....Was læsst uns doch die Bahr
Als ein verstelltes Aas, das blauer Schimmel decket
Das eine braune Fæul ansteckt und gantz beflecket. (acte V)

sume, d'ailleurs, dans ces vers : « Monsieur, l'éclat de mes joues, l'ivoire de mon cou ne sont que choses empruntées... Ce que le cercueil contiendra après ma mort, voilà ce qui m'appartient en propre, tout le reste était emprunté [1]. » Pamphilius représente encore le même principe, quand il dit : « Heureux celui qui ne songe pas aux choses passagères, et n'estime que la pureté de la conscience [2]. » Il en est de même de Vireno : « Heureux celui qui méprise le monde et ses grandeurs [3]. » La pièce entière n'est que la mise en lumière du précepte : tout est vanité. L'auteur veut montrer que l'amour ne fait pas exception à la règle, qu'il est aussi fragile que le monde lui-même, que la beauté qui provoque la passion ne se conserve guère après l'instant qui sépare l'âme du corps, que la mort détruit tout à la fois, la vie, la beauté, l'amour. Il étale donc la mort sur la scène pour faire voir le néant de la beauté et de l'amour. En effet, Cardenio s'enfuit épouvanté à la vue du squelette qui prend la place d'Olympia, qu'il enlaçait tendrement un instant avant, et Célinde recule d'horreur en présence du cadavre défiguré de son amant. L'objet de leur passion est maintenant pour eux un objet d'horreur ; leur amour ne survit pas à ce spectacle... « La vue de la mort les guérit de leur amour [4], » dit le poète dans la préface, car ils voient que la beauté qui les a séduits a passé comme tout le reste, qu'elle a fait place au néant: tout est néant ici-bas !

On le voit, ces deux tragédies sont conçues au point de vue que nous avons indiqué. Nous n'y trouvons pas le principe de la patience stoïque: je crois que quand l'auteur écrivait Léon l'Arménien ce second principe n'était pas encore bien arrêté dans son esprit. Quant à Cardenio, Gryphius nous dit dans la préface de la pièce que ses amis l'avaient prié de mettre cette histoire par écrit [5]. Pour pouvoir en tirer une leçon de morale,

[1] ....Herr, dieser Lilien Pracht 408
Des Halses Elfenbein sind nur geborgte Sachen.....
..................Was ihm der Sarg wird zeigen, 417
In den man mich verschloss, das schætzt er vor mein eigen, 418
Das andre war entlehnt. (acte V) 419

[2] ....Wohl dem der stets geflissen 421
Auf ein nicht flüchtig Gut und unverletzt Gewissen id. 422

[3] Wohl diesem der die Welt mit ihrer Pracht verlacht. id. 424

[4] « Beide werden durch Betrachtung des Todes von ihrer Liebe entbunden. »

[5] « Sie..... von mir begehren wollten ihnen den ganzen Verlauff schrifftlich mitzutheilen. » « Zufœrderst wisse der Leser, dass es Freunden zu Gefallen geschrieben. »

il en a fait un drame. La leçon qui en ressort est la même que celle qui découle de ses autres pièces: c'est, sans doute, pour cette raison, qu'il a intitulé Cardenio et Célinde tragédie.

Ce n'est donc pas dans ces deux pièces qu'il faut chercher la réalisation du principe tragique de Gryphius, mais dans les trois autres, dans Catherine de Géorgie, dans Stuart, dans Papinien.

Reportons-nous, en effet, à l'analyse de ces pièces et aux passages que nous en avons cités. Quel est le sujet de Catherine de Géorgie, et quelle morale l'auteur a-t-il voulu en tirer? La reine de Géorgie représente le passage de la fortune à l'infortune, de reine elle est devenue esclave, elle est donc un exemple vivant de la fragilité des choses humaines; de plus, elle supporte sans se plaindre les maux qui la frappent; elle est donc un personnage tragique parfait; dans l'esprit de l'auteur l'émotion tragique naît à la vue de ce personnage qui, sans jamais fléchir, souffre les plus grands maux; c'est « erschütternd » diraient les Allemands. Aussi s'efforce-t-il de nous offrir des personnages dont la patience soit à toute épreuve, et que les situations les plus pénibles ne parviennent pas à émouvoir. Ils ne pourraient pas se donner en exemple s'ils éprouvaient les mêmes sensations que les autres hommes, ils ne seraient plus tragiques.

Examinons le rôle de la reine de Géorgie. Elle nous expose ses malheurs dans le monologue du 1er acte; son enfance privée des soins affectueux de ses parents [1], son mari assassiné par son propre frère [2], son beau-frère tué par son fils [3], son pays ravagé par la guerre, elle-même devenue esclave du roi des Perses, une dure captivité de sept ans, un fils qu'elle connaît à peine, et dont elle n'a jamais de nouvelles: quels maux n'a-t-elle pas supportés! Cependant elle ne se plaint pas, elle endure avec courage toutes ces épreuves: « Je veux supporter avec un courage inébranlable le poids des maux qui m'accablent, » dit-elle [4], et plus loin: « Je ne sens pas le poids de la douleur, je sacrifierai volontiers ma vie pleine d'angoisses pour mon royaume et mon fils [5]. » Elle

[1] Acte I, 239-240.
[2] 266.
[3] 265
[4] Wolan! ich will das Joch der Plagen... 397
Mit unverzagtem Mut ertragen. (acte I) 399
[5] Ich fühle keiner Kummer Last, 406
Ich will diss sorgenvolle Leben
Für Reich und Sohn dir willig geben. id. 408

exprime fréquemment ces sentiments : « Si la mort qui me menace à toute heure en même temps que les tourments doit me frapper ici, je suis prête [1]. »

Cette froide patience, cette résistance à la douleur se retrouvent dans l'entrevue avec Abbas. Quand le tyran la menace d'user de violence envers elle [2], elle n'oppose à sa colère que sa vertu; quand il lui fait entrevoir la mort, elle répond : « La mort vous tend la main quand on ne peut fuir [3]. » Se soumettre à la volonté supérieure qui lui impose la souffrance, voilà sa devise; elle l'exprime dans ces vers : « Si je n'ai pas assez souffert pour mon pays et ma religion, si tu veux mon sang, Seigneur, me voici, je suis ta servante [4]. » Aussi, lorsqu'Abbas lui offre la liberté, à condition qu'elle abjure la religion catholique, proteste-t-elle avec énergie, et préfère-t-elle la mort [5].

Voici, du reste, un passage significatif.

Après avoir dit que tous ses anciens sujets devaient l'imiter dans sa persévérance, elle s'écrie :

« Préférez la prison aux palais, les chaînes à la liberté, la pauvreté à la richesse, échangez les plaisirs contre la souffrance. Sacrifiez l'amitié, exposez votre corps, votre vie aux flammes, ne les redoutez pas..... baisez les épées qu'on vous plonge dans le sein [6], » et elle ajoute ce mot superbe : « Qui meurt pour la vérité ne meurt pas dans l'éternité [7]. » Plus loin elle dit encore : « Celle qui déteste la vie ne craint pas de souffrir [8]. » Rien ne peut la faire fléchir, et, quand Imankuli lui présente son arrêt de mort, elle s'écrie : « Qu'on m'indique les tourments que je

[1] ....Soll uns der Tod hier finden, 458
Der Tod, der stündlich uns durch lange Marter plagt,
.... hier sind wir seine Magd! (acte I) 460

[2] Acte I, vers 800.

[3] Uns beut der Tod die Faust, wenn man nicht kan entfliehen, id. 824

[4] Hab ich für Kirch und Land denn nicht genug gewagt, 67
Und willst du meine Leich, hier bin ich deine Magd! (acte IV) 68

[5] Acte IV, vers 120, 122, 164.

[6] Sucht eurer Kœnigin standhafftig nachzuwallen! 174
Nemt kerker für Palæst, für Freiheit Ketten an!
Für Reichtum kiest Verlust, und was ergetzen kan
Verwechselt mit der Qual! Wagt Freund und Fleisch und Jahre!
Erschreckt für keine Flamm!..................
Küsst Schwerter, die man euch durch Brust und Gurgel, treibt! (id.) 179

[7] Wer für die Wahrheit stirbt kan nimmermehr verderben. id. 182

[8] Die diesem Leben Feind, entsetzt sich nicht zu leiden. id. 206

dois supporter, je suis prête[1], » et plus loin : « C'est le plus grand bonheur qui puisse m'arriver aujoud'hui[2]. »

Tout le monologue qui suit cette scène est une sorte de cantique en l'honneur de la mort qui met fin à ses tourments. A ses suivantes qui déplorent sa fin si cruelle, elle répond : « Il faut supporter sans se plaindre les maux que Jésus envoie[3], » et encore : « Seigneur je mourrai sans regret[4], je braverai la mort[5]. La croix, les couteaux, les tenailles et le bûcher sont les échelons de l'honneur[6]. » Quand elles lui parlent de la douleur qu'éprouvera Tamaras, son fils, à la nouvelle de sa mort, elle ne sait que répondre : « Si pour Dieu il ne peut sacrifier sa mère, il n'est plus mon fils[7], » et ailleurs : « Ce supplice n'en est pas un[8]. » Cette fermeté ne l'abandonne pas dans la mort comme nous l'apprend la suivante qui a assisté à son supplice : « Elle brave la mort » dit-elle[9].

Cependant, il est peu de supplices plus cruels que ceux endurés par la reine de Géorgie. La description en fait frissonner. Je ne citerai que ce passage : « Les chairs pendaient des deux épaules, lorsque le bourreau lui porta deux terribles coups sur la poitrine. Le sang qui coulait à flots éteignit la flamme. Alors on découvrit les poumons, l'air commença à siffler à travers la *porte* que l'on venait d'ouvrir[10]. »

Au milieu de ses tourments la reine de Géorgie reste impassible, et s'écrie : « O douce mort, tu es la bienvenue[11]. » La mort ne l'a jamais épouvantée, elle l'appelle sans cesse de ses vœux[12].

[1] ....Schlagt uns die Schmertzen für 239
Wir finden uns bereit! (acte IV) 240
[2] Diss ist das hœchste Glück, das heut uns widerfæhrt. id. 226
[3] Man muss, was Jesus schickt, ohn Widerwillen leiden. id. 344
[4] Herr, wir gehn willig hin! id. 347
[5] Vers 350.
[6] . ...Creutz, Messer, Zang und Herd
Sind Staffeln zu der Ehr! id. 353
[7] Wofern er nich für Gott die Mutter wagen kan, 379
Ist er nicht unser Kind! id. 380
[8] Vers 428.
[9] Acte V, 20.
[10] Die Stücken hiengen nun von beiden Schultern ab, 90
Als man ihr auf die Brust zwei grimme Züge gab.
Das Blut sprützt um und um und leschte Brand und Eisen
Die Lunge ward entdeckt, der Geist fing an zu reisen
Durch das vom scharffen Grimm neu auffgemachte Thor.
(acte V) 94
[11] Willkommen, süsser Tod. id 119
[12] Acte I, 230, 767, 824, 826 ; II, 236, 264, 375, 304.

C'est là une patience admirable, c'est ce qui rend le personnage tragique.

A côté de ce premier principe se trouve le second : « Vous qui regardez les princes comme si heureux, voyez quelles souffrances m'a causées la guerre [1] !.... Apprenez comme les joies de la vie disparaissent vite, voyez comme toutes nos espérances reposent sur un fondement peu solide, et repoussez loin de votre cœur tout ce que le monde peut vous offrir [2]. » Plus loin elle dit à ses suivantes : « Pensez à ma mort [3]. »

On le voit, le principe tragique est ici mis en pleine lumière; l'auteur croit l'avoir rendu d'autant plus sensible, que son personnage a supporté sans faiblir les situations les plus difficiles, les plus atroces !

Stuart est conçu au même point de vue.

Quel exemple plus frappant, en effet, de l'instabilité des choses humaines que ce roi renversé de son trône, jugé, condamné et exécuté dans sa capitale, en face de son palais, par ses propres sujets ? C'était là un sujet qui offrait au poète la matière d'une tragédie parfaite. Aussi l'a-t-il écrite deux jours à peine après la mort du roi [4].

La patience stoïque ? Certes, il la possède à un haut degré, ce roi qui refuse de lire une lettre de son fils, pour ne pas éprouver un regret au moment de mourir [5]. Sa fermeté ne se dément jamais. Écoutez les paroles qu'il prononce au début de la pièce : « Le poids du supplice prochain est-il trop lourd pour nous ? Non. Charles aura le courage de terminer sa vie et de répandre avant ce soir son sang innocent [6] », et plus loin : « Je suis calme et prêt au supplice [7]. » Quand ses enfants viennent lui faire leurs adieux, il leur dit : « Ne me troublez pas

[1] Ihr, die ihr Fürsten hoch und mehr denn selig schætzet, 237
Schaut an, wie manche Noth das Schwert auf mich gewetzet. 238
(acte I)

[2] Ach, lernt wie unversehns der Erden Lust vergeh! 323
Auf wie nicht festem Grund, all unser Hoffen steh! 324
Und schlagt, was euch die Welt..... mag bieten 325
Grossmüthig aus der Acht! (acte IV) 326

[3] Acte IV, 389.

[4] Préface latine de la pièce.

[5] Acte IV, scène I.

[6] Wird uns die rauhe Last der nahen Pein zu schwer? 225
Nein. Karl ist noch behertzt die Jahre zu beschliessen
Und sein nicht schuldig Blut vor Abends zu vergiessen. 227
(acte I)

[7] Wir finden uns gestrost und zu der Not bereit. id. 236

par vos larmes [1], » et après leur départ : « Si mon cœur de père ressent de cruelles douleurs, mon esprit s'efforce de surmonter les souffrances, et repousse bien loin le chagrin [2]. » Ailleurs il dit encore : « Celui qui peut mourir comme moi se rit de la pâle mort, il brave la contrainte des temps [3], » et plus loin : « Je resterai debout quand mon corps tombera [4]. » Quand on le conduit au supplice, il dit aux officiers qui l'entourent : « Je suis prêt à la mort [5], » et ailleurs : « Charles ne tremble pas, tirez le glaive !..... mon cœur est bien gardé, je ne succomberai pas [6]. » Ailleurs encore un comte anglais définit ainsi le courage de Charles : « Il méprise la pâle mort et foule aux pieds sans trembler les vanités de ce monde [7]. »

Avec quel sang-froid n'examine-t-il pas l'échafaud [8], et ne demande-t-il pas au bourreau si ses longs cheveux ne le gêneront pas dans son exécution [9], si le billot est bien assujetti [10] ? Il meurt enfin en héros, il donne lui-même le signal de sa mort.

Voilà le personnage tragique dans tout son éclat ; il est inébranlable dans la souffrance.

Examinons maintenant le second principe : l'instabilité des choses humaines. Les allusions à cette maxime abondent dans la pièce. L'évêque Juxton dit : « Qu'y a t-il d'éternel, qui ne disparaisse en un instant ? Une heure même ne nous appartient pas, les années passent comme les ondes d'un fleuve rapide que rien ne peut arrêter [11], » et Charles répond : « On voit fou-

[1] Genung! betrübt uns nicht..... mit mehren Zæhren ! (acte I) 397

[2] Muss schon ein Vaterherz die harten Riss' empfinden 433
Doch müht der Geist sich hoch, diss Leid zu überwinden
Und schlægt den Jammer aus... id. 435

[3] ....Wer also scheiden kann 12
Verhœhnt den blassen Tod, und trotzt dem Zwang der Zeiten. (acte IV) 13

[4] Acte IV, vers 44, 45.

[5] Acte IV, vers 85.

[6] Karl ist unverzagt ! Entblœsst das tolle Schwert!... 212
.....Die Brust ist wohl verwahrt ! Karl wird nicht unterliegen. (acte IV) 214

[7] ....Er hœhnt den blassen Tod 44
Und tritt die Eitelkeit mit unverwandten Füssen. (acte V) 45

[8] V. vers 110.

[9] V. vers 249.

[10] V. vers 297.

[11] ....Was ist, das immer steh ! 259
Und nicht oft unverhofft in einem Nu vergeh !
Nicht eine Stund' ist dein, die Jahre, die verflossen,
Sind starken Strœmen gleich, die Niemand hemmt, verschossen. (acte I) 262

ler aux pieds celui devant qui, l'instant d'avant, tout le monde courbait profondément la tête [1]. » Ailleurs il dit encore : « La grandeur est un fardeau [2]. » Il reproduit les mêmes pensées au 4e acte : « Vous qui du haut de votre trône contemplez cet échafaud, voyez comme la puissance disparaît vite [3]. »

Du reste, son grand monologue du 4e acte n'est-il pas la démonstration vivante de la fragilité des grandeurs ? Je ne citerai que ces trois vers : « J'aurais pu vivre heureux auprès de mon épouse et de mes enfants ; aujourd'hui tout me manque : femme, enfants, repos, tranquillité ; mes sujets m'avaient juré obéissance ; aujourd'hui je suis moins qu'un esclave [4]. » Faut-il un autre exemple de ce contraste que recherche tant le poète ? « Celui qui possédait autrefois trois royaumes, n'a pas pu, pour mourir, trouver d'échafaud plus commode [5], » dit une des jeunes filles qui assiste à l'exécution, et plus loin : « Que devient la grandeur, la gloire du monde, l'éclat des trônes ? » dit une autre jeune fille [6], et enfin : « Celui qui d'un seul signe faisait mouvoir des milliers de personnes, voit tout le monde se détourner de lui avant même qu'il soit tombé [7]. » Je n'ai pas besoin de citer d'autres exemples.

Passons maintenant à Papinien, la dernière pièce de l'auteur, celle qui au point de vue de la réalisation des deux principes tragiques est la plus parfaite.

Faites tomber en un instant un homme riche, considéré, comblé d'honneurs, généralissime des armées, beau-frère d'un empereur, de la situation qu'il occupe, dans le néant de la vie ordinaire : vous aurez le tragique que l'auteur a voulu représenter dans sa tragédie. Placez un homme honnête en face du

[1] Und treten in den Staub, den vorhin jedermann 276
Mit tiefem Antlitz ehrt ! (acte I) 277

[2] Der Stand ist eine Bürd ! id. 357

[3] ....Ihr die von eurem Thron 8
Mein Mordgerüst beschaut, schaut wie die Macht verschwinde. (acte IV) 9

[4] Ich kœnnte Frau und Kind in Wollust bei mir wissen, 121
Itzt muss ich Frau und Kind und Ruhm und Frieden missen ! 122
Mir schwur mein Unterthan ! itzt bin ich mehr denn Knecht ! id. 123

[5] Der vor drei Kœnigreich mit hœchster Macht besass, 112
Hat kein bequemer Holz zu seinem Tod als das. (acte V) 113

[6] ....Wohin verfællt die Pracht ? 247
Wohin der Erden Ruhm, wohin der Throne Macht ? id 248

[7] Der so viel Tausend vor beherrscht durch einig Winken, 293
Von dem sezt alles ab noch vor dem Niedersinken. id. 294

déshonneur, un père en face du cadavre de son fils, un fils en face de son vieux père et de sa vieille mère, l'époux en face d'une femme aimée, un homme en face de la mort : s'il résiste aux souffrances que ces situations auront provoquées dans son âme, il sera tragique, il sera le protagoniste de la pièce de Gryphius ! C'est, en effet, à ces affreuses situations que le poète a exposé son héros.

Au nom de l'empereur, un chambellan lui demande l'apologie d'un fratricide. Il refuse ; le chambellan lui fait entrevoir les conséquences de cet acte, mais l'honnête homme persiste dans son refus. Papinien avait dit : « Jamais, quand même les tenailles rougies devraient me déchirer en morceaux, jamais l'honnêteté ne sortira de mon cœur [1]. » Il exprime une seconde fois cette pensée au 4e acte. En effet, quand le chambellan lui parle de la mort qui le menace [2], de la disgrâce pour les siens [3], de la ruine de toute sa famille [4], il se borne à répondre : « Tout plutôt que de porter la moindre atteinte à la justice [5]. » Ailleurs, il avait dit : « Je ne puis faire d'un crime un acte vertueux [6], » maintenant il s'écrie : « Qui meurt pour la vérité, est à l'abri des exigences des temps [7]. » Plus loin il prononcera cette magnifique sentence : « Une belle mort est douce, une vie honteuse est amère [8]. »

Les mêmes sentiments se retrouvent dans sa première entrevue avec Bassian : « Si, par une circonstance imprévue, la justice est violée dans le monde, comment puis-je glorifier ce que le monde regarde comme cruel et sauvage [9] ? » et, quand l'empereur irrité de sa résistance lui rappelle qu'il lui doit l'obéissance, Papinien répond : « Oui, mais pas pour louer ce qui ne mérite pas de l'être [10], » et enfin : « L'empereur peut

[1] Und dass mir Redligkeit nie aus der Brust zu rücken, 335
Obschon der Zangen Grimm mich riss in tausend Stücken. 336
(acte I)

[2] Acte IV, vers 471.

[3] Acte IV, vers 475.

[4] Acte IV, vers 481.

[5] Viel lieber denn das Recht auch um ein Haar abkürtzen ; 482
(acte IV)

[6] Verübte Greuel nicht zu Recht und Tugend machen. id. 418

[7] Wer vor die Wahrheit stirbt, pocht aller Zeiten Noth. id. 472

[8] Ein herrlich Tod ist süss, ein schimpflich Leben bitter ! 513
id.

[9] Ist durch geschwinden Fall der Erden Recht verletzet, 136
Wie kann ich was die Welt vor rauh und grausam hælt. 137
Ausstreichen ? id. 138

[10] .....Man ist uns gleich verpflichtet... 167
P. Doch nicht zu loben, was mit keinem Ruhm verrichtet. 168

se passer de mes services, moi je ne puis me passer d'une conscience pure [1]. » Voilà la fermeté tragique ; les exemples abondent pour la mettre en relief : « L'homme ferme brave la douleur, l'adversité, la mort, et se rit de l'Achéron [2]..... Ce n'est pas mourir que d'acquérir par de courtes souffrances une gloire immortelle [3]. »

Dois-je citer l'éloge de la patience ?

« Tu gagneras par la patience une gloire éternelle », dit Papinien à Plautia qui lui représente les conséquences de sa résistance [4] : « La patience surhumaine fait ressembler aux Dieux [5]. »

Le héros tragique a donc bravé la colère de l'empereur et résisté aux prières de sa femme ; supportera-t-il sans faiblir une brutale disgrâce ?

Quand Macrinus le dépouille de ses dignités, il se borne à dire : « Je les regardais comme un lourd fardeau... Honneurs, je ne vous connais plus maintenant » [6]. Ailleurs il dira : « Ce que vous regardez comme une perte, c'est pour moi un gain [7]. » L'empereur réclame son fils ; Papinien entrevoit sa mort [8], mais rien ne peut l'ébranler : à toutes ces souffrances il n'oppose que la patience !

Que fera cependant cet homme si odieusement persécuté dans sa conscience et dans ses affections domestiques, si l'occasion se présente à lui de se mettre pour toujours à l'abri des persécutions ? C'est à cette question que répond la scène où des capitaines offrent l'empire à Papinien.

C'est en vain qu'ils lui représentent les dangers qui le menacent ; il répond : « Celui-là n'a pas besoin du secours d'autrui, qui a la vertu pour le protéger ; advienne que pourra [9]. »

La même situation se retrouve dans la scène où l'impératrice Julia lui offre sa main à condition qu'il se ligue avec elle pour renverser Bassian ; au chambellan il fait la même ré-

[1] B. Vielleicht auch kœnnen wir noch seinen Dienst vermis-
[sen 183
P. Der Kæyser meinen Dienst, ich nicht ein rein Gewissen.
(acte IV) 184

[2] Acte IV, vers 233, 234.
[3] Acte IV, vers 235, 236.
[4] Acte IV, vers 259, 260.
[5] id. 279.
[6] id. 318.
[7] id. 342.
[8] id. 358.
[9] Der sucht nicht Fremder Schutz, den Tugend kan beschüt-
[zen 392
.....Es geh auch wie es geh ! (acte IV) 393

ponse qu'aux capitaines : « Quoique le supplice m'attende aujourd'hui, je n'ai jamais songé à la trahison. Que l'empereur, poussé par la colère, abuse de sa puissance et cause ma ruine, je veux mourir fidèle [1] ».

Mais voici une scène plus pénible pour Papinien, car elle le touche dans son affection filiale.

Sa vieille mère, son vieux père essaient de vaincre ses scrupules : ils lui représentent leur grand âge, leur isolement si leur fils venait à mourir, ils l'engagent à la modération. Quelle scène pour un fils aimant ! et quel serrement de cœur ne devait-elle pas produire chez Papinien ! il est si difficile de résister aux prières, aux larmes de parents tendrement aimés !

Mais non, rien ne peut l'émouvoir, il résiste aux larmes comme il a résisté aux menaces. Voici sa réponse : « Qu'il m'en coûte ce qu'il voudra ; non, non, mon père, celui qui perd, gagne à ce jeu [2], » et plus loin : « La patience et la vertu peuvent élever une tombe immuable ». Enfin, au moment où un capitaine vient le chercher de la part de l'empereur, il dit : « Celui-là ne craint aucune angoisse, qui aime le droit et les dieux » [3].

L'empereur, pour le réduire à l'obéissance, s'adresse au sentiment le plus vif chez l'homme, à l'affection paternelle : il le menace de faire périr son fils sous ses yeux ! Situation atroce pour un père, qui, cependant, ne fait pas plier Papinien ? Il supportera encore cette douleur : « Mon fils, meurs sans fléchir » lui dit-il [4], et quand on lui apporte la tête de l'enfant, il se borne à dire : « Maintenant je vois, mon fils, se réaliser ce que j'attendais de toi [5]. »

Papinien a éprouvé toutes les souffrances ; reste la perspective de la mort pour lui-même. La mort, cette idée seule fait frémir, dit quelque part Faust ; que fera Papinien ? Reculera-t-il devant le néant ? Non, il aura la vertu tragique parfaite, il mourra en héros, sans se plaindre, comme il a vu, en héros, mourir son fils. « Papinien va mourir, » s'écrie Bassian exaspéré. « Oh ! bien volontiers ! » [6] répond-il.

[1] .....Glaube, dass ich noch, ob Pein und Tod vorhanden 16
Und nah der Seelen Ziel, zu wancken nie gedacht ! 17
Der Kæyser blitz auf mich, missbrauch erhitzter Macht 18
Und suche meinen Fall, doch will ich treue sterben. 19
(acte V)

[2] Acte V, vers 133, 134, 143.

[3] Der zagt vor keiner Angst, der Recht und Gœtter liebt. id. 154

[4] Acte V, 263.

[5] Acte V, 278.

[6] Gar willig grosser Fürst ! acte V, vers 313.

Ce rôle est, à mon avis, celui du théâtre de Gryphius qui fait le mieux ressortir sa conception du tragique.

J'ai dit que sa théorie de l'instabilité des choses humaines se retrouvait aussi dans Papinien; le sujet l'indique, les maximes le démontrent. J'en citerai quelques-unes au hasard. « Les charges ne sont qu'une vraie fumée [1], » dit Papinien, et plus loin il appelle les honneurs « des hochets [2]. » « Les honneurs, les charges sont comme les richesses, des biens passagers [3]. » Ailleurs, dans la scène avec ses parents, on trouve cette pensée : « Celui qui n'aime que les grandeurs qui montent et qui baissent sans cesse... ne connaît pas les lois de la vie. Tout ce qui est mortel est exposé à des fluctuations continuelles, ce qui nous élève, ce qui nous décore aux yeux du monde, tout est emprunté [4], » etc., etc.

La conception du tragique est donc claire désormais à nos yeux; or, pour compléter cette étude, nous devons rappeler le caractère du personnage tragique lui-même.

Le personnage tragique a, en effet, dans Gryphius un caractère spécial que l'on ne retrouve pas ailleurs en Allemagne; il est passif. L'action tourne autour de lui, il ne la fait pas, il en est le centre. Le personnage tragique subit donc le reflet de l'action, le personnage secondaire la mène à lui seul. Pour nous, ce personnage est le principal, mais, dans l'esprit de Gryphius, il n'en est pas ainsi, et, ce qui le prouve, c'est que le personnage souffrant qui, par définition, est passif, donne toujours son nom à la tragédie. Ce personnage doit être forcément passif; s'il ne l'était pas, il ne serait pas tragique. Or, il y a des degrés dans le tragique; par suite le héros sera d'autant plus tragique, que sa patience sera plus parfaite. Mais, plus il sera patient, moins il sera agissant, d'où il résulte que l'immobilité absolue du personnage tragique constitue pour Gryphius l'élément fondamental de la tragédie.

[1] Acte IV, vers 318.
[2] Acte IV, vers 350.
[3] Acte IV, vers 353.
[4] .....Wer.....
Und bloss die Hoheit liebt, die auf-und-untergeht
......der kennt das strenge Recht
Des schnellen Lebens nicht. Was sterblich, schwebet schlecht
Auf lauter Ebb und Fluth! Was uns pflag gross zu machen,
Was vor der Welt uns ziert, das sind geborgte Sachen.
(acte V)

CHAPITRE IV

L'intrigue dans les tragédies de Gryphius

Simplicité du plan, place réservée aux hors-d'œuvre, rôle des éléments surnaturels.

Le but de Gryphius est de montrer un personnage qui résiste, sans jamais faiblir, aux maux qui l'accablent : la tragédie doit donc offrir des situations qui puissent mettre en relief cette patience héroïque. Ainsi conçue, la tragédie devient une sorte de pièce à tiroirs, où l'intrigue ne se compose guère que d'une suite de faits rattachés les uns aux autres par un lien léger. C'est dire que cette intrigue est peu compliquée, qu'elle est souvent lâche, que les hors-d'œuvre s'y glissent facilement.

A mon avis, ce sont là des caractères qui conviennent à l'intrigue des tragédies de Gryphius; elle est simple, lâche, épisodique.

Considérons en effet, l'intrigue de Catherine de Géorgie.

Abbas aime sa captive, et veut l'obliger à changer de religion pour l'épouser : le nœud comprendra l'ensemble des circonstances qui s'opposent à la réalisation de son projet. D'abord le refus de la reine, en second lieu l'intervention de l'ambassadeur de Russie auprès d'Abbas en sa faveur. Cette démarche amène la mort de la reine. Voilà toute la pièce ; l'intrigue en est on ne peut plus simple.

Il en est de même de Stuart, pièce où il n'y a, pour ainsi dire, pas d'intrigue.

Le roi est prisonnier, il est prêt à mourir. Mais le parti ennemi n'est pas encore bien décidé. Cromwell hesite, Fairfax finit par le persuader; Stuart périra. Cependant l'ambassadeur d'Écosse intercède pour lui : c'est ce qui décide Cromwell à hâter son supplice. La pièce est finie, Stuart n'a jamais été mis en présence du parti opposé.

Examinons Papinien au même point de vue.

Bassian tue Géta; pour se justifier de ce crime, il songe à Pa-

pinien, il le charge d'écrire son apologie. Papinien cèdera-t-il à l'ordre de l'empereur, ou résistera-t-il au nom de l'honneur ; voilà la tragédie.

Un chambellan lui fait part du désir de l'empereur : Papinien refuse ; sa conscience lui défend de justifier un assassin. L'empereur essaie lui-même de vaincre sa résistance.... Il le dépouille de ses dignités, il menace son fils de mort. Efforts inutiles ; Papinien persiste dans son refus, et la tête de l'enfant tombe. L'empereur fait entrevoir le même sort au père, s'il n'obéit pas à son ordre : Papinien résiste encore ; il meurt, à son tour, sous la hache du bourreau.

L'intrigue, on le voit, n'est pas plus compliquée que celle des autres pièces. Même observation à faire pour Léon l'Arménien et pour Cardenio.

Balbus conspire contre Léon ; l'empereur donne l'ordre de l'arrêter, le tribunal le condamne à mort. L'impératrice Théodosia intercède en sa faveur ; pendant le délai de 24 heures qui lui est accordé, il communique avec les conjurés, qui assassinent Léon, et le proclament empereur à sa place.

Ya-t-il rien de plus simple ? Que dire de Cardenio ? Cardenio veut tuer son rival Lysandre ; un spectre l'empêche d'exécuter son projet. D'autre part, Célinde allait commettre un sacrilège ; un spectre l'en détourne. L'intrigue de la pièce est la simplicité même, et cette simplicité est, à mon sens, la source des défauts que l'on retrouve dans toutes les pièces de Gryphius.

Car le poète doit écrire 5 actes ; ils sont obligatoires. Or, l'intrigue des pièces de Gryphius ne peut jamais fournir les éléments de ces cinq actes. Pour les compléter, l'auteur a donc recours à différents artifices, tels que récits, épisodes, hors-d'œuvre, personnages supplémentaires, qui, sous prétexte de prendre part à l'action, ne font que la rendre encore plus traînante.

Prenons comme exemple Léon l'Arménien. A partir du moment où l'empereur a accordé un délai à Balbus, jusqu'à la fin du 4e acte, il n'y a plus rien dans l'action : Balbus est en prison, Léon ne reparaît plus sur la scène. Là l'auteur a placé l'évocation de l'esprit infernal par le sorcier Jamblique, qui est un vrai hors-d'œuvre. Le 5e acte contient deux récits. Dans Papinien les hors-d'œuvre abondent. La querelle de Géta avec Bassian, sa mort, les plaintes de Julia, sa mère, remplissent le deuxième acte, la mort de Lætus au 3e acte est un hors-d'œuvre. De

même la scène où les capitaines proposent la couronne à Papinien, de même encore la scène où Julia lui offre sa main. Toutes ces scènes n'ont aucun rapport avec l'action, qui ne commence qu'à la fin du 3[e] acte ; tout le reste est rempli par des détails qui y sont presque toujours étrangers. Stuart offre aussi plusieurs scènes de ce genre, parmi lesquelles je ne citerai que celles des comtes anglais et de l'entrevue de l'ambassadeur de l'Électeur Palatin avec l'ambassadeur de Hollande. Dans Catherine de Géorgie le troisième acte tout entier ne comprend que la scène où la reine raconte à l'ambassadeur de Russie l'histoire de la Géorgie jusqu'à sa captivité. Cette scène ne sert à rien ; la reine a déjà exposé à plusieurs reprises ces détails. Je retrouve le même procédé dans Cardenio, où Olympia raconte à son frère Vireno les détails qu'a déja exposés une fois Cardenio. Toutes ces scènes ne servent qu'à combler les vides de l'intrigue

A côté de ces scènes de remplissage, il faut citer le rôle considérable attribué aux confidents, car on trouve dans les tragédies de Gryphius quelque chose comme des sous-confidents. Tels sont Nicander dans Léon l'Arménien et Sabinus dans Papinien. Le confident, c'est déjà un personnage ennuyeux ; que dire du confident d'un confident ? Sans doute, le confident est utile ; sans lui comment apprendre aux auditeurs une foule de détails indispensables pour l'intelligence de la pièce ? et puis le rôle de moraliste lui convient si bien ! mais cela n'empêchera jamais ce personnage d'être monotone et encombrant. Dans les pièces de Gryphius, il est d'une rare monotonie ; il n'ouvre la bouche que pour moraliser, ou pour écouter patiemment les récits prolixes, j'allais dire les monologues d'un autre personnage qui a l'habitude de penser tout haut.

Enfin, il est un dernier point sur lequel je dois attirer l'attention : c'est le rôle que joue le surnaturel dans toutes les pièces de Gryphius. Il n'y en a pas une seule, en effet, où l'auteur ne fasse figurer quelque esprit, et même dans une pièce qui ne fait pas partie de notre étude [1] toute l'intrigue repose sur les apparitions d'un revenant. Ce qu'il y a de remarquable, c'est que les esprits jouent le rôle de personnages agissants, parlent et marchent sur la scène, comme les personnages ordinaires. Les esprits prennent donc part à l'action ; ils amè-

[1] Das verliebte Gespenst.

nent des situations tragiques ; quelquefois, comme dans Cardenio et Célinde, ils font toute l'action. Dans Léon l'Arménien, l'esprit de Tarasius joue un rôle capital. Tarasius parle, les spectateurs entendent ses paroles. Il fait entrevoir à l'empereur endormi sa fin prochaine, il invite l'ombre de Balbus qui l'accompagne, à frapper Léon de son poignard. Cette vision impressionne tellement l'empereur qu'il va voir à la prison si Balbus est bien gardé. Là il reçoit un nouveau coup : il trouve Balbus couché sur un lit de pourpre, et revient persuadé que son dernier jour est arrivé. « C'est la dernière nuit que le ciel me donne », dit-il à Exabolius [1], et plus loin : « Cette vision a été assez puissante pour briser mes forces [2] ». L'apparition de l'esprit a son contre-coup sur la conduite de Balbus ; elle le décide aussitôt à stimuler le zèle des conjurés. Par suite, elle est la cause indirecte de la mort de Léon.

Mais, nulle part, les esprits ne jouent un plus grand rôle que dans Cardenio.

Sous la forme de la femme aimée de Cardenio, un esprit conduit le héros loin de l'endroit où il allait commettre un crime ; un mort sort de son tombeau et empêche une courtisane de consommer un sacrilège, puis il donne une leçon de morale aux coupables. Là, on voit les deux spectres sur la scène, ce sont des personnages ordinaires !

Mais les esprits jouent encore d'autres rôles : dans Stuart, les ombres de Laud et de Strafford paraissent au début de la pièce ; l'ombre de Marie Stuart apparaît à Charles endormi, et l'engage à n'opposer que la patience aux persécutions de ses ennemis. D'autres fois ils amènent le dénouement. Dans Catherine de Géorgie l'ombre de la reine apparaît à Abbas, et lui annonce sa fin prochaine, dans Papinien l'ombre de Sévère perce d'un poignard Bassian endormi, dans Stuart les esprits des rois égorgés appellent la vengeance sur l'Angleterre.

A côté des esprits on rencontre des abstractions personnifiées, mais seulement dans les chœurs : telles sont Thémis et les Furies dans Papinien. Après la mort de Papinien elles frappent

1 .....Diss ist die letzte Nacht, 269
Die uns der Himmel gœnnt. (acte III) 270

2 .....Diss eine, wir bekennen, 292
War mæchtig, fast die Seel aus dieser Brust zu trennen. id. 293

Bassian de folie ; dans Stuart on trouve un chœur de Sirènes, puis la Religion personnifiée, puis la Vengeance, dans Catherine de Géorgie, la Mort, la Vertu, l'Amour. Je ne m'arrêterai pas plus longtemps sur le rôle de ces derniers personnages ; ils ne font pas partie de l'intrigue proprement dite ; j'y reviendrai dans le chapitre relatif à l'emploi du chœur dans la tragédie.

Ces détails font connaître la forme de l'intrigue des pièces de Gryphius : elle est simple, mais vide, elle rend nécessaires les hors-d'œuvre, enfin l'élément surnaturel y tient trop de place.

CHAPITRE V

L'ACTION DANS LES TRAGÉDIES DE GRYPHIUS

1° La lenteur est la conséquence de la simplicité de l'intrigue et de la conception de la tragédie elle-même.

2° Le mouvement oratoire remplace le mouvement de l'intrigue.

3° Rôle du discours et de l'élocution.

L'intrigue des tragédies de Gryphius est simple ; or, cette simplicité amène une grande lenteur de l'action. Pendant le temps, en effet, où les passions opposées ne sont pas en présence, il ne se produit aucun mouvement sur la scène, l'action n'existe pour ainsi dire plus, elle disparaît pour faire place à la conversation. « Il n'est pas permis au poète dramatique de se livrer à une inspiration rêveuse, il faut qu'il marche, il faut qu'il avance » dit Schlegel [1].

Que l'on remarque bien que Gryphius prend précisément le contre-pied de cette théorie ; il substitue toujours la conversation à l'action, ce qui est la conséquence forcée de sa conception de la tragédie où le personnage tragique est passif, et, par suite, la lutte n'a plus lieu, comme de coutume, entre deux personnages qui agissent sous l'influence de leurs passions particulières. Dans la tragédie, c'est le froissement des forces opposées qui pousse l'action jusqu'à la catastrophe finale, et cette catastrophe doit toujours être la conséquence des actes commis par les personnages sous l'impulsion des passions. Alors l'action existe réellement, alors le dénouement et l'ensemble des actes du personnage qui succombe à la fin de la tragédie sont en cohésion. La tragédie qui n'offre pas ces scènes de froissement de passions est donc fatalement condamnée à l'immobilité, ou, du moins, à une très grande lenteur de l'action.

Si nous nous reportons à l'analyse des différentes intrigues

[1] Litt. dramatique, vol. I, p. 60.

des tragédies de Gryphius, nous remarquons qu'il ne regarde pas comme indispensables les scènes de passion, qu'il ne met pas toujours en présence les personnages qui représentent des idées opposées, et dont les actes doivent donner l'impulsion à l'action : Stuart et Cardenio le prouvent.

Or, il ne le pouvait pas ; la tragédie aurait été trop mouvementée, le personnage principal n'aurait pas eu le temps d'exprimer ses sentiments ou d'exposer ses théories. A priori, la tragédie devait donc être lente, parce que le poète partait en écrivant d'une idée bien arrêtée : la tragédie doit donner une leçon.

L'action n'est imaginée que pour mieux la mettre en lumière, les personnages ne sont inventés que pour la rendre plus frappante ; les uns pour donner lieu à des réflexions, les autres pour les faire.

La tragédie n'aura donc pas pour but final d'émouvoir, mais d'inculquer aux spectateurs une leçon, et cette leçon, c'est le personnage tragique qui est chargé de la donner.

Mais une leçon ne produit son effet que quand elle est claire, c'est-à-dire, quand avant d'énoncer la formule qui la résume, on l'a étudiée à fond, dans tous ses détails, quand on l'a discutée et examinée sous ses différentes faces. L'examen de la leçon à donner, la discussion de ses éléments, l'étude détaillée du pour et du contre, voilà donc ce que se propose le poète. Il ne s'adresse plus au cœur qu'indirectement ; c'est l'esprit, c'est la raison qu'il veut frapper ; la philosophie prend la place du sentiment, le raisonnement se substitue à la passion, et la discussion seule remplit l'action.

C'est là le caractère de toutes les pièces de Gryphius ; l'action c'est la discussion, c'est le discours, c'est la phrase, c'est le mot, c'est la déclamation. Mais la déclamation est basée sur l'amplification, et l'amplification amène le lieu commun. Aussi le lieu commun est-il inséparable de la tragédie de Gryphius ; ce sont des lieux communs que développent les personnages : lieux communs de philosophie, de morale, de religion, de politique, etc.

Reportons-nous, aux différentes situations de Papinien. Est-ce autre chose que de la déclamation, que toutes ses tirades sur la patience stoïque, sur la conscience, sur le bonheur de la médiocrité, sur le néant des choses humaines, sur la gloire que donne toujours une belle mort ? La reine de Géorgie déclame, elle aussi, quand elle déclare hautement à Abbas qu'il

est maître de sa vie, puisqu'elle est son esclave, mais qu'il ne sera jamais maître de son âme, de sa conscience, de son honneur ! Et ses déclarations pompeuses sur la religion dans la scène avec Imankuli, sur la mort, dans le monologue qui précède son supplice ? Abbas déclame encore, quand il répète à satiété qu'il est le maître des maîtres de le terre. Lætus déclame sur la politique, comme Léon l'Arménien; comme Théodosia, Balbus déclame sur le néant des choses de la terre, sur l'ingratitude des amis et des rois, sur la tyrannie. La déclamation fait le fond de la pièce, la discussion lui donne l'animation ou un semblant d'animation. On en trouve un exemple dans la scène entre Exabolius et Balbus au premier acte de Léon l'Arménien, dans la scène entre l'empereur et Théodosia au 3e acte, dans la scène entre Balbus et Théodosia au 5e. Dans Papinien et dans Catherine de Géorgie les scènes de ce genre sont très nombreuses.

Ce sont ces dialogues qui soutiennent l'action, qui l'empêchent de tomber tout à fait, qui donnent une sorte de mouvement à la pièce. Le dialogue, c'est le plaidoyer pour et contre, où l'argument répond à l'argument, l'idée à l'idée, quelquefois le mot au mot. Les passages en stychomythie abondent dans les pièces de Gryphius, c'est le grand moyen qu'il emploie pour animer une scène.

Mais le plaidoyer amène la contradiction : on trouve donc partout des raisonnements complets, les arguments les plus variés, depuis le plus simple jusqu'au plus savant. La casuistique y trouve aussi sa place, le sophiste y coudoie le rhéteur et le philosophe. Les personnages se croient au barreau, ce sont des avocats qui, quand ils ne plaident pas contre des adversaires, plaident avec eux-mêmes. Ils tournent et retournent le sujet, ils le « remaschent sans fin », tant ils craignent d'avoir négligé quelque côté, d'avoir oublié un détail. Aussi les discours y sont-ils d'une longueur demesurée, reproche que je dois, du reste, adresser aux dialogues et aux monologues. Dans Léon l'Arménien [1], le discours d'Exabolius à Balbus sur les soucis de la royauté ne comprend pas moins de 106 vers, au 2e acte le discours de Léon aux juges en comprend 97, et Balbus y répond en 49. Dans Catherine de Géorgie [2], l'ambas-

[1] Acte I.
[2] Acte II.

sadeur de Russie prononce un discours de 40 vers, et au même acte la réponse d'Abbas en contient 90. Dans Papinien [1], Hostilius démontre en 59 vers à son fils l'opportunité de la souplesse chez le courtisan, dans Stuart il y a des discours de 115 et même de 144 vers [2].

Et les monologues ? Ils ne manquent pas dans les tragédies de Gryphius, ils y sont pour ainsi dire indispensables. En effet, puisque les personnages n'agissent pas, il faut qu'ils instruisent eux-mêmes les auditeurs de leurs sentiments, qu'ils annoncent ce qu'ils ont l'intention de faire. Par suite, les monologues dépassent parfois en longueur les plus longs discours. On les trouve ordinairement au début, au milieu ou à la fin des actes : au début, ils annoncent ce qui va se passer, au milieu ils expliquent la situation, à la fin de l'acte, ils la résument. Le monologue se rencontre encore dans les scènes d'esprits, dans les évocations, etc. Les plus longs monologues sont dans Catherine de Géorgie et dans Papinien. Au premier acte de Catherine de Géorgie, il y a un monologue de 72 vers, au troisième acte la reine prononce un véritable monologue en 392 vers, qui n'est guère interrompu que par de courtes questions de l'ambassadeur russe, au 4[e] acte se trouve un nouveau monologue de 65 vers !

Papinien commence par un monologue en 156 vers, et au 3[e] acte se trouvent deux monologues, l'un de Bassian en 56, l'autre de Lætus en 82 vers. Le premier acte de Cardenio n'est, à vrai dire, qu'un monologue de 515 vers. Dans Léon l'Arménien il y a 6 monologues, dans Catherine de Géorgie 8. Les monologues sont donc nombreux et longs, ils alourdissent l'action, mais elle ne saurait s'en passer.

Le discours et le monologue jouent un rôle considérable dans la tragédie de Gryphius, mais le dialogue est encore plus important. C'est dans le dialogue qu'il triomphe ; c'est aussi la partie qu'il a traitée avec le plus grand soin, avec tant de soin qu'il a tout un système de dialogues que l'on retrouve toujours dans les situations analogues.

Voici les formes que l'on rencontre le plus souvent :

1° une longue tirade, 2° un couplet moyen, 3° un distique,

[1] Acte V.
[2] Acte V.

4° un simple vers. L'interlocuteur répond généralement par une tirade d'égale longueur ; c'est tout à fait symétrique. Je ne citerai que quelques exemples :

Dans Stuart[1] le dialogue entre Fairfax et Cromwell est tout entier en vers qui se répondent, de même dans Papinien[2] la scène entre Bassian et Lætus. Dans Léon l'Arménien[3] on trouve une longue tirade, puis un couplet moyen, puis une nouvelle tirade, puis un nouveau couplet moyen. D'autres fois le dialogue débute par un couplet moyen suivi de 4 ou de 2 vers[4] qui se répondent. En général, Gryphius aime à commencer un dialogue par des couplets assez longs, qui diminuent peu à peu, et finissent par de simples vers qui se répondent régulièrement : on trouve dans ses tragédies de nombreux exemples de ce procédé. D'autres fois encore, le dialogue est en apostrophes, en demi ou quart de vers[5]. Alors le dialogue s'anime, les pensées, les mots se heurtent, et de ce choc naissent des vers réellement bien frappés, où la concision du style et la force de l'expression ne le cèdent en rien à l'énergie de la pensée.

Mais, puisque le discours fait toute la tragédie, l'élocution y joue un rôle extrêmement important. C'est elle, qui soutient l'action, c'est en elle que le poète fait consister toute la force dramatique, c'est elle qui est passionnée, c'est elle qui est tragique. C'est elle qui est chargée d'expliquer les situations : elle doit donc s'accommoder successivement aux différents sentiments du héros, elle doit être expressive, violente, rude, emportée, calme, élégante suivant la situation. A ce titre, elle mérite une étude spéciale ; bien connaître la langue de Gryphius, c'est bien connaître l'action, c'est se familiariser avec la tragédie elle-même.

[1] Acte II.
[2] Acte II.
[3] Acte I.
[4] Léon l'Arménien, acte I, sc. III,
[5] id. id. sc. V.

CHAPITRE VI

L'ÉLOCUTION DANS LA TRAGÉDIE DE GRYPHIUS

1° Expression de la pensée. — 2° L'image. — 3° La période.— 4° Le mouvement oratoire. — 5° La langue en général.

§ I. EXPRESSION DE LA PENSÉE

En général Gryphius aime les grandes pensées, les idées grandioses, extraordinaires, gigantesques ; il cherche donc dans l'expression le grandiose en même temps que l'énergie, la concision, l'élégance. Il vise plutôt à la force qu'à la justesse, à la concision qu'à l'exactitude ; il préfère l'emphase au grand, le prétentieux à l'élégance. Il aime les périphrases pompeuses, les métaphores recherchées, les figures rares ; ses mots sont ambitieux, travaillés, ronflants. Les épithètes sont sonores, ordinairement composées de deux mots, car l'auteur trouve que l'épithète simple n'a pas assez de force pour rendre toute sa pensée : composée, elle est plus expressive, elle frappe davantage. On en trouve surtout dans les scènes de passion ; ainsi dans Léon l'Arménien: « Le feu étincelant comme le soufre des flammes dures comme le tonnerre [1] », « Le joug dur comme le diamant de l'affreuse tyrannie, le poids lourd comme un roc de la sauvage barbarie [2]».

Cet amas d'épithètes composées contribue à donner une certaine obscurité au style, car le poète, dans sa tendance à traduire toute son idée de la façon la plus énergique, tombe dans la concision exagérée ; l'expression est tellement ramassée qu'elle a, en quelque sorte, besoin d'un commentaire qui l'explique.

La pompe continuelle, c'est le mot qui caractérise la langue de Gryphius; quand parfois il veut être simple, il tombe dans la trivialité, tant il est peu habitué à la simplicité du style !

[1] Die schwefellichte Brunst der donnerhaften Flammen (acte V) 171

[2] Das demantfeste Joch der grausen Tyranney id. 221
Die felsenschwere Last der rauhen Henkerey id. 222

Ses héros sont de grands parleurs, qui ont à leur disposition toute une provision d'expressions plus recherchées les unes que les autres, et ne savent rien dire naturellement. Quel que soit le personnage, sa langue est prétentieuse, les messagers ne parlent pas autrement que les rois, et les confidents sont aussi ampoulés que leurs maîtres. Le début de Léon l'Arménien offre un exemple frappant du style de Gryphius; je le citerai tout au long:

« Le sang que vous avez inutilement versé pour le trône, les cicatrices qui couvrent presque tout votre corps, vos services gratuits, votre vie pleine de soucis, que vous devez risquer tous les jours, la férocité du prince, la discorde dans l'État, les querelles dans l'Église, la perfidie au conseil, le désordre au palais, ô fleur des héros, luttent et s'entre-choquent dans mon âme, et me forcent à dire ce que je ne puis plus cacher. Qui sommes-nous ? Sommes-nous ceux devant qui les barbares saisis d'épouvante sont tant de fois tombés à genoux ? Sommes-nous ceux qui, souvent, au milieu de la poussière et des dangers, couverts de sang, ont bravé vaillamment la mort affreuse? Est-ce nous qui avons couvert le pays des ossements de nos ennemis, détruit Sida et réduit en cendres tout ce qui nous résistait? Maintenant, nous dormons! maintenant, le premier venu est notre maître ! Héros, réveillez-vous! Pouvez-vous souffrir que l'empire, que la campagne, que la ville dépérissent ainsi pendant que Léon se lave dans le sang de ses sujets, et nous dépouille de nos biens pour assouvir son avarice ? Qu'est-ce que la cour ? Un repaire de brigands, le rendez-vous de tous les traîtres, de tous les coquins. Les flatteurs ont le pas sur les princes, et l'homme intrépide qui a tant de fois mis en fuite les armées ennemies, languit aujourd'hui méconnu, oublié ! A quoi servent ces plaintes? A rien si vous avez dans la poitrine un cœur de femme ; à tout si c'est un cœur de héros, que rien n'épouvante. Un lâche n'en a pas entendu assez, un héros trop. Une femme a bien renversé récemment, vous le savez, un empereur.... Voilà ce qu'a fait un faible bras ! De quoi nous vantons-nous tant? Irène seule mérite des éloges [1] ».

[1] Das Blut, das ihr umsonst für Thron und Cron gewagt
Die Wunden die ihr schier auf allen Gliedern tragt
Der unbelohnte Dienst, das sorgenvolle Leben,

Si nous analysons ce morceau, nous devinons, dès le début, la tournure d'esprit de l'auteur. On ne peut nier qu'il y ait là de la vigueur en même temps que de la précision dans l'expression. Mais, à côté de ces qualités, que de prétention, que d'emphase, que de rhétorique ! Il est impossible de rendre en français mot à mot ce vers : « Und seinen Gelddurst stets mit unseren Gütern lescht.» Cet exemple fait voir que Gryphius préfère la force à la justesse de l'expression.

Dans le même passage je lis « Kan eure Faust gestehen — Votre poing peut-il permettre?» A remarquer aussi cette expression : « Bestreiten meine Seele. » Et les barbares « qui tombent à genoux », et « le pays couvert d'ossements » et la conclusion de cette énumération : « Nous dormons, tout le monde

Das ihr müsst Tag für Tag, in die Rappuse geben,
Des Fürsten grimmer Sinn, die Zwytracht in dem Staat,
Die Zanksucht in der Kirch und Untreu in dem Rath,
Die Unruh auf der Burg, o Blumen aller Helden !
Bestreiten meine Seel und zwingen mich zu melden
Was nicht zu schweigen ist ! Wer sind wir? sind wir die
Vor dem der Barbar oft woll Zittern auf die Knie
Gesunken.....
.....Sind wir die, die offt in Staub und Noth
Voll Blut, voll Muth und Geist, gepocht den grimmen Tod ?
Die mit der Feinde Fleisch das grosse Land bedecket,
Und Sidas umgekehrt, und in den Brand gestecket
Was uns die Waffen bot, ...und schlafen jetzund ein
Nun jeder über uns schier will Tyranne sein ?
Ihr Helden, wacht doch auf ! Kann eure Faust gestehen
Dass Reich und Land und Stadt so will zu Grunde gehen
Weil Leo sich im Blut der Unterthanen wæscht
Und seinen Gelddurst stets mit unsern Gütern lescht.
Was ist der Hof nunmehr als eine Mœrdergruben
Als ein Verrætherplatz, ein Wohnhaus schlimmer Buben?
Wer artig Pflaumen streicht und angibt, wenn er kann,
Den zeucht man Fürsten vor. Ein unverzagter Mann
Der ein gerüstet Heer offt in die Flucht geschlagen,
Steht unerkannt und schmacht. Was nutzt dies weiche Klagen?
Nichts, wo ein Weiberhertz in eurem Busen steckt ;
Viel, wo ein Heldenmuth, den keine Furcht eschreckt.
Wer zaghaft, hat von mir zu wenig angehœret :
Ein Held, nur mehr denn viel. Hat doch ein Weib verstœhret
Nicht unlængst, wie euch kund, die kæyserliche Macht ;
Diss that ein schwacher Arm ! Was rühmen wir uns viel ?
Iren ist Preisens werth ! (acte I, vers 1-38.)

est notre maître », quelle antithèse : les maîtres du monde sont les esclaves d'un flatteur ! Que dire de ce vers qu'on retrouve à peu près mot à mot dans Athalie [1] : « Le prince se lave dans le sang de ses sujets, » et de l'opposition entre ces idées : « pour des braves j'en ai trop dit, pour des lâches pas assez », etc., etc.

Je trouve un peu plus loin [2] une antithèse de mots qui mérite d'être citée : « Celui qui possédait ce vaste royaume, une île étroite l'a tenu captif. »

Ce culte pour les figures fait tomber Gryphius dans le mauvais goût. Quelques exemples suffiront pour le démontrer : « Les flambeaux allumés éclairaient du haut des candélabres d'or la cause de mes maux [3], » dit Léon l'Arménien qui a vu Balbus couché sur un lit de pourpre dans une chambre éclairée de mille lumières ! « Les gouttes de sang pendaient à ses cheveux comme du corail [4], » dit Théodosia de sa mère, qui lui est apparue en songe. La même idée se retrouve dans Papinien : « Essuyons le sang qui pend à tous ses membres comme des branches de corail [5]. » Que penser des idées suivantes : « Ah ! sceptre chèrement acheté ! Ah ! sceptre *rouge* de honte ! [6] » « la cruauté fait tressaillir chacun de tes cheveux ! [7] » « Voici l'échafaud qui, quoique tendu de noir, n'est pas aussi noir que ceux qui ont trompé Dieu et le prince [8]. »

[1] Huit ans déjà passés, une impie étrangère
Du sceptre de David usurpant tous les droits
Se baigne impunément dans le sang de nos rois.

[2] .....Der dieses grosse Land 61
In sein Gebiete schloss, den schloss ein enger Sand (acte I) 62

[3] .... Die auffgesteckten Kertzen 239
Bestrahlten aus dem Gold den Ursprung unsrer Schmert-
[zen. (Léon l'Arménien, acte III) 240

[4] Die Tropffen hiengen als Corallen an den Haaren
[id. acte V) 36

[5] .....Lasst uns das Blut abwischen
Das als Corallenæste an allen Gliedern klebt. (Papinien, II) 437

[6] Ha ! Scepter, theur erkaufft ! Ha ! purpurroth vor
Scham. » id. III 13

[7] .....Schaut.....
Wie sich die Grausamkeit auf jedem Haar erschütter ! id. 594
dit Lætus à Julia.

[8] Da steht das Blutgerüst, das ob es schwarz bezogen 61
Noch nicht so schwarz als die, die Prinz und Gott gelogen.
(Stuart, acte V) 62
dit un comte anglais au chambellan de l'Électeur palatin.

Cependant, ces défauts ne nous empêchent pas de reconnaître de nombreuses beautés dans la tragédie de Gryphius. On pourrait citer des. séries tout entières de vers « tout faits », tels qu'en offrent Garnier et Corneille. Une traduction ne peut jamais rendre l'énergique concision des mots allemands dans des cas comme ceux-ci :

« Mann sieht nach keinem Hass, wenns Cron und Scepter gilt »
Qu'est-ce que la haine, quand il s'agit de la couronne et du sceptre ? [1]

« Mein Blut hat meine Treu ins Buch der Zeit geschrieben. »
Mon sang a gravé ma fidélité dans le livre du temps [2].

« Der Ernst ist nicht zu gross ohn den kein Reich besteht. »
La sévérité n'est pas trop grande, quand elle est le soutien de l'empire [3].

« Doch wenns an Scepter geht, gilt Dienst und Freundschaft [nicht. »
Mais quand il s'agit du sceptre, services et amitié ne comptent pas [4].

« Ein Fürst ist von dem Recht und aller Banden frei. »
Un prince est au-dessus du droit et des lois [5].

« Uns beut der Tod die Faust, wenn man nicht kan entfliehn. »
La mort vous tend la main, quand on n'a plus d'asile [6].

« Die nach dem Tode sieht, entsetzt sicht wenn er ruft. »
Celle qui demande la mort, tremble quand la mort vient [7].

« Diss was unmœglich scheint, wird mœglich wenn man wagt.
Ce qui paraît impossible, devient possible quand on ose [8].

« Was Abbas schafft muss Recht, dafern es Unrecht werden. »
Ce que fait Abbas est bien fait, même si c'est mal [9],

« Diss ist der hœchste Fürst der sich selbst überwindet. »
Le prince est surtout grand, qui sait se dominer [10].

[1] Léon l'Arménien II, 181.
[2] id. id. 160.
[3] id. id. 465.
[4] Papinien I, 306.
[5] id. II, 69.
[6] Catherine de Géorgie I, 824.
[7] id. I, 826.
[8] Léon l'Arménien I, 416.
[9] Catherine de Géorgie I, 784.
[10] id. I, 820.

« Mag wol ein Uebel sein, das Trost nicht kœnn erreichen? »
Y a-t-il une douleur qui soit inconsolable [1] ?
« Wer für die Tugend stirbt, kann nimmermehr verderben. »
Qui meurt pour la vertu, vit éternellement [2].
« Aus zweien Uebeln muss man stets das minst erwæhlen. »
Entre deux maux toujours, il faut choisir le moindre [3].
« Ein herrlich Tod ist süss, ein schimplich Leben bitter. »
Une belle mort est douce, une vie honteuse est amère [4].
« Die Faust sieht schrecklich aus, die Fürstenblut befleckt. »
« Tyrannenblut steht frisch. »
On a horreur de la main que souille le sang d'un roi. Le sang des tyrans est toujours vermeil [5].
« S'kommt auf zwei, drei nicht an, wenn man den Stat ver-
[setzet. »
On ne regarde pas à deux ou trois personnes, quand on bouleverse un état [6].
« Springt auf der Schlangen Leib, sie beisst noch in den Fuss »
Quand on écrase le serpent, il vous mord encore au pied [7].
« Das Recht ist für das Volk, auf Fürsten schleift man Degen. »
Pour le peuple est le droit, pour les tyrans le glaive [8].

On n'en finirait pas si l'on voulait transcrire toutes les belles sentences que Gryphius a enfermées dans des vers énergiques. Je ne rapporterai pas d'exemples de stychomythie, car il me faudrait citer des scènes entières.

Un autre procédé que Gryphius emploie volontiers pour animer une scène, c'est l'apostrophe. En voici quelques exemples :

« Viens, viens, mon épée ! » dit Abbas effrayé à la vue de l'ombre de la reine de Géorgie [9]. Quand il songe aux souffrances qu'endurera celle qu'il aime il lui demande grâce en ces termes : « Pardonne, ardent l'amour [10] ! » « Pourquoi ces considé-

[1] Léon l'Arménien, V, 195.
[2] Catherine de Géorgie, IV, 182.
[3] id. id. 222.
[4] Papinien, III, 514.
[5] Stuart, acte II, 19, 20.
[6] id. id. 185.
[7] id. id. 83.
[8] Léon l'Arménien, acte V, 379.
[9] Kom ! kom ! mein Schwerdt ! acte V, 421
[10] Verzeih es heisse Liebe ! acte III, 399

rations », dit encore le même personnage qui s'indigne à l'idée que quelqu'un puisse se permettre de critiquer ses actes [1].

Enfin, on trouve dans Gryphius des passages qui se terminent par une sorte de pointe heureuse et imprévue, mise sous forme vive, et qu'on appelle trait : « Une femme a renversé le trône impérial ; cependant son bras était faible [2] ! »

La trivialité, avons-nous dit, a aussi sa place dans la tragédie de Gryphius. Les mots chien, serpent,et même des expressions plus crues s'y rencontrent parfois : « Que grommelle ce chien [3] ? » et ailleurs : « Que peut-il grogner ainsi [4], » et encore : « Quelle bave sort encore de sa gueule [5]. »

La mythologie et le précieux méritent aussi une mention particulière.

C'est surtout dans Catherine de Géorgie et dans Cardenio, que l'on trouve des exemples de l'afféterie qui était si goûtée au XVII[e] siècle en Allemagne. Je ne dirai rien de la mythologie; ce sont toujours les mêmes figures, les mêmes expressions stéréotypées qui reviennent. Constatons, cependant, que les réminiscences mythologiques sont moins fréquentes chez Gryphius que chez la plupart de ses contemporains. A la mythologie notre poète préfère le précieux. Abbas dit à la reine captive [6] que « son soleil fait pâlir les étoiles, » ailleurs il l'appelle « déesse [7] ». Dans un passage de l'acte II il appelle l'amour « un ennemi qui tourmente son âme [8], » plus loin « un feu intérieur [9]. » Catherine devient « sa gracieuse ennemie [10], » et dans un mouvement de passion il s'écrie : « Nous avons incendié ton pays, mais tu as incendié notre cœur... Ton œil a fait plus que ton bras pour nous vaincre [11].» Pyrrhus ne dira pas mieux. Que dire

[1] Ha ! was erwegen wir?
[2] .....Hat doch ein Weib verstœhret 32
Nicht unlængst... die kæyserliche Macht... 33
Diss that ein schwacher Arm ! (Léon, acte I) 37
[3] Was stammelt nun der Hund? (id. II) 96
[4] Was kan er bellen id. 97
[5] Was geyfert nicht sein Maul ? id. 751
[6] Sie, unsre Sonne, macht der Sternen Glanz zu nichte. (acte I) 172
[7] Acte I, vers 780.
[8] Es ist ein... Feind der diese Seele plagt. (acte II) 31
[9] Acte III, vers 38.
[10] Holdseligste Feindin (acte II, vers 49).
[11] Wir haben zwar dein Land 55
Doch du hast unser Hertz..... verbrannt. id. 56
.....Hat dein Auge mehr als deine Faust gesieget. id. 58

des antithèses classiques : « Le conquérant du monde, l'amour l'a conquis [1], » et des descriptions détaillées de la beauté de la reine depuis « ses lèvres de corail [2] » jusqu'à « son cœur de métal [3] ? » Ailleurs Abbas appelle encore la reine « tyran de son âme [4]. » Dans la même scène je lis les mots suivants :

« La princesse est dans les fers, mais elle enchaîne celui qui l'a [enchaînée. [5] »

Au point de vue de la connaissance de la langue amoureuse Cardenio ne le cède en rien à Abbas. Le début de l'acte IV nous offre toute une série d'expressions choisies : « Voit-on de si beaux soleils au milieu de la nuit obscure ? Diane se déclare vaincue, et voile d'un nuage son visage rouge de honte, les étoiles pâlissent devant l'éclat de vos yeux [6]. » Olympia répond : « Monsieur voit ici le soleil, et je ne vois que la nuit [7]. » Cardenio reprend : « Mon ange, pourquoi ce silence, ai-je donc commis une faute pour que vous fermiez ainsi votre tendre bouche [8]. » Plus loin, je lis encore : « Déesse, pardonnez-moi, mon âme se meurt, puisque, ô toute belle, vous voulez toujours me haïr [9] » etc., etc.

Ces citations suffisent pour faire connaître la façon dont Gryphius exprimait ses pensées ; examinons maintenant sa manière de peindre, c'est-à-dire l'image.

§ II. L'image.

Notre poète aime les images grandes, frappantes, pittoresques, et surtout éclatantes. C'est dans les descriptions que l'on

[1] Den hælt die strenge Macht der stolzen Lieb im Zwang. (acte II) 76
[2] Acte II, vers 96.
[3] id. 97.
[4] id. 115.
[5] .....Die Fürstin ist gebunden, 262
Und zwingt den, der sie band (acte II) 263
[6] .....Schaut man so schœne Sonnen 29
Bei trüber Mitternacht ? Diane gibts gewonnen 30
Und deckt mit einer Wolk ihr schamroth Angesicht, 31
Die Sternen sind erblasst ob ihrer Augen Licht. (acte IV) 32
[7] Acte IV, vers 35.
[8] Mein Engel ! wie so still ? Hab ich etwas gefeilt 60
Dass sie den süssen Mund durchaus vor mir will schliessen ?
id. 61
[9] Sie, Gœttin ! Sie verzeih ! die Seel erstirbt in mir, 200
Wofern die schœnste nicht hier wil den Hass ablegen, id. 201

trouve l'expression de ce goût. Citerai-je le début de la 2e scène de Catherine de Géorgie : « La nuit brune s'est enfuie, Diane pâlit peu à peu, le Chariot revient sur ses pas, les étoiles s'éteignent, le ciel se pare de couleurs nouvelles, l'aurore sourit, le grand flambeau du monde, le brillant soleil se réveille. Un doux zéphyr se joue à travers les forêts vertes, la rosée qui perle ranime la campagne altérée, le monde renaît à la vie, moi seule je languis dans l'angoisse [1]. » Quoique chargée, cette description ne manque pas de poésie. En voici une autre que j'emprunte au commencement du 4e acte de Cardenio : « Les maisons sont fermées, les rues désertes, les étoiles fuient ; Diane apparaît, ses feux baissent, son disque ne projette plus sur la terre qu'une demi-lumière... Les fenêtres ont perdu l'animation des lumières, le sommeil plane sur le monde, toutes les paupières sont closes : seule ma vengeance veille [2] ? » Passons maintenant aux comparaisons. Le début du 4e acte de Catherine de Géorgie nous en offre un exemple : « De même qu'après l'orage... la troupe tremblante des pigeons se réchauffe au soleil et sèche à ses rayons ses ailes chargées de pluie, puis de ses mélancoliques roucoulements appelle ses petits que la tempête a chassés dans les creux des rochers, de même après nos souffrances et nos amères douleurs, nous espérons enfin goûter la liberté [3]. »

[1] Die braune Nacht vergeht, Diane wil erbleichen, 169
Der Wagen kehrt sich um, der Sternen Heer' entweichen
Der Himmel steht gefærbt, die Morgenrœthe lacht,
Das grosse Licht der Welt, die edle Sonn' erwacht,
Die angenehme Lufft spielt durch die grünen Wælder,
Der perlne Thau erquickt die ausgedœrrten Felder,
Die Welt steht als erneut, wir aber, wir allein
Vergehen in der Angst. (acte I) 176

[2] .... DieHæuser sind geschlossen, 15
Die Gassen sonder Volk, die Sternen fortgeschossen...
Diane bringt hervor ihr abgenommen Licht,
Und schielt den Erdkreis an mit halbem Angesicht,
Die Fenster stehn entseelt von ihrer Kertzen Schein,
Der Schlaf spricht allen zu und wiegt die Augen ein,
Nur meine Rache nicht ! (acte IV) 21

[3] Wie wenn der Donnersturm.................sich verzogen 1
Der Tauben matte Schaar sich an der Sonn ergetzt 3
Und Rück' und Flügel, die des Regens Fall durchnetzt, 4
Abtrocknet bei der Wærm und die verscheuchten Jungen, 5
Lockt aus der Felsenklufft mit girrendtrüber Zungen, 6
So hoffen endlich wir nach Schmertz und herbem Schmæhn, 7
..........................Die freie Lufft zu sehn. (acte IV) 8

J'imite plutôt que je ne traduis le texte allemand; je ne trouve pas de mots pour rendre exactement les expressions de Gryphius. Comment traduire : « Diane schielt den Erdkreis » « Die Fenster stehn entseelt von ihrer Kertzen Schein » ? Remarquons l'image entrevue par le poète: la lune « qui louche » n'est-ce pas pittoresque ? des fenêtres « inanimées » depuis que les lumières ont disparu, n'est-ce pas original ? Le mot lui-même qui termine les deux descriptions que je viens de citer: « Moi seule je languis dans l'angoisse... Seule ma vengeance veille », n'a-t-il pas quelque chose de grand ? Cette opposition entre le réveil de la nature que la nuit a rajeunie et l'éternelle angoisse du prisonnier que rien ne vient réconforter, cette sorte d'isolement d'un être au milieu de ce qui l'entoure est vraiment une figure grandiose. La vengeance qui veille quand tout dort dans la nature, n'est-ce pas là enfin une grande image? Dans Catherine de Géorgie Abbas nous apparaît debout sur la tête des peuples qu'il a vaincus[1], dans Léon l'Arménien Balbus se déclare prêt à fouler aux pieds l'éternité[2]. Enfin Gryphius ne dédaigne pas le pittoresque. Dans Léon l'Arménien l'empereur s'écrie: « Le gibier est dans le piège[3] ; » dans Papinien, Julie dit aussi: « Ouvrez, voilà la bête[4] ! » Marie Stuart compare la foule ignorante « à une bande folle de jeunes chiens qui aboient à plein gosier[5]. » Le pittoresque quelquefois, le grandiose toujours, voilà donc ce que Gryphius semble rechercher.

§ III. La Période.

Gryphius procède, en général, par définition, par description, par comparaison, par énumération, et il arrive aisément à la période. J'ai cité le début de Léon l'Arménien : j'emprunterai encore un exemple à cette pièce. La pensée est celle-ci : on ne peut guérir l'ambitieux. L'auteur pocède par énumération : « On vient à bout de la flamme, on navigue contre le vent, on détruit les rochers, on peut, sur les pierres, faire pousser du froment, on transforme les branches sauvages en arbres produc-

[1] Acte II, vers 75.
[2] Acte I, vers 125.
[3] Das Wild ist in dem Garn ! (acte II, 225).
[4] Thut auf ! Das Wild ist dar ! (acte III, 535).
[5] Stuart, acte I, vers 145, 146, 147.

teurs, oui, on fait même mieux..., mais ici l'art est impuissant, car aucune science n'a appris à guérir de sa folie un esprit endurci, que l'orgueil gonfle, que poursuit la passion du trône[1]. » Gryphius aime les longs développements, il aime reprendre la même pensée et la répéter sous une autre forme pour en exprimer les différentes nuances. Voici un exemple de ce procédé : « Que n'ai-je pas vu, que n'ai-je pas souffert, combien n'ai-je pas pleuré, quels assauts n'ai-je pas supportés, quelles angoisses n'ai-je pas subies, quelles angoisses m'accablent encore aujourd'hui[2] ! » Léon l'Arménien en offre aussi un exemple : « Je veux veiller les armes à la main sur le Pont-Euxin, je veux combattre jusqu'à mon dernier souffle le Parthe et le Scythe, je veux noyer dans mon sang les Bulgares rebelles ; qu'ainsi périsse tout ce qui résistera à mon roi, qu'ainsi disparaissent tous ceux qui luttent contre ce royaume, qu'ainsi après ma mort mon pâle cadavre vous protège encore, qu'ainsi fleurisse à jamais la famille royale[3] ! »

Ce goût pour les développements conduit Gryphius à la narration. On trouve dans ses tragédies des narrations descriptives, et même, quoique moins souvent, des narrations épiques. J'ai cité des modèles de description, je ne citerai aucun exemple de narration. Le songe de Théodosia,[4] la scène du cimetière

[1] Man dæmpft der Flammen Macht, man segelt gegen Wind 501
Man stürtzt die Felsen hin..............
Man kan die Steine selbst mit Weitzen überziehen,
Und lehrt die wilden Æst' auf edlen Stæmmen blühen :
Diss kann man und noch mehr ; nur diss ist unerhœrt,
Die Kunst verkennt sich hier ; kein Wissen hat gelehrt
Wie ein verstockter Geist, den Hochmuth auffgeblasen
Und Cronensucht verhetzt, zu heilen von dem Rasen. 508
(acte II

[2] Was hab ich nicht gesehn ! was hab' ich nicht erlitten ! 581
Was............. wie bin ich nicht bestritten ?
Was hab' ich nicht erlebt ! und was erfahr ich noch ! 283
(Cath. de Géorgie, acte I)

[3] Ich wil für euch im Stahl beim schwarzen Pontus stehn, 218
Ich wil bis auf den Fall mit Scyth und Parthe kæmpffen...
Ich wil der Bulgar Trutz mit diesem Blute dæmpffen.
So breche, was sich dir, mein Fürst, entgegensetzt !
So schwinde, was dein Reich, was diesen Staat verletzt !
So dien' euch, wenn ich hin, auch meine blasse Leiche !
So blühe für und für dein Hauss und Stamm ! (acte II) 224

[4] Léon l'Arménien, acte V.

dans Cardenio[1] peuvent donner une idée de la façon dont Gryphius entendait le récit. En général, ses narrations sont trop longues, trop détaillées ; ce qui justifie leur longueur, c'est la nature même de la tragédie, qui est, avant tout, oratoire ; les discours et les récits sont les soutiens de l'action.

Citons, en passant, un procédé que Gryphius a parfois employé pour exciter l'attention au début des récits. Dans Léon l'Arménien le grand prêtre arrive sur la scène en criant : « Au meurtre ! au meurtre ! » et, sans écouter les paroles de Théodosia, il répète son cri : « Au meurtre ! au meurtre[2] ! »

Dans la même pièce, le messager qui annonce la mort de l'empereur, débute par des exclamations : « O maudite cruauté, fureur sans exemple[3]. »

La recherche des effets de scène amène Gryphius à la période oratoire. On la trouve dans les comparaisons, les descriptions, les raisonnements.

Il y a dans les tragédies des périodes fort longues, qui souvent sont bien menées, et presque toujours se terminent d'une manière heureuse par un trait qui les résume. Voici un exemple tiré de Léon l'Arménien :

« L'homme qui par ruse est arrivé au trône, qui, — le ciel et la terre le savent — n'a jamais vaincu un seul ennemi que par le glaive des autres, qui honore les délateurs, opprime la vertu et déteste l'honnêteté..... qui n'a jamais vaincu un seul peuple étranger par le fer et le feu, qui teint ses mains (griffes) dans le sang des Byzantins, qui se laisse gouverner par ses valets, par les coquins... c'est lui que toi et moi nous devons regarder en tremblant, c'est lui qui est le maître du royaume, de nos biens et de notre vie[4]. » Sans doute, cette période n'est

[1] Cardenio, acte V.
[2] Léon l'Arménien, acte V.
[3] (id.) (id),
[4] Der Mensch, der sich durch List hat in den Thron gedrungen 291
(Wie Erd und Sonne weiss) der keinen Feind bezwungen,
Als durch ein fremdes Schwerdt............
.... der Ohrenblæser ehrt
Und Tugend unterdrückt, und Redligkeit verdenket...
Der nie ein fremdes Volk mit Stahl und Fluth verderbt
Und stets die Klau'n im Blut der Byzantiner færbt,
Der sich von jedem Knecht und Buben læsst regieren...
Der ists, den du und ich mit Zittern müssen schaun,
Der ists, dem wir das Reich und Gut und Hals vertraun ! 302
(acte I)

pas parfaite, il y a des répétitions, mais elle ne manque ni de force ni de mouvement. On trouve un exemple d'argumentation en période à la fin du 5[e] acte de Catherine de Géorgie [1].

Voici une description en période qui ne manque pas de mérite : « Celui qui n'aime que les honneurs, sujets à la hausse et à la baisse, semblables à Diane qui apparaît en boule de feu, puis découpe son disque, et, avant de partager son globe, pâlit devant le soleil et devient de plus en plus sombre, avant de disparaître entièrement, — ne connaît pas les lois sévères de la vie [2]. » Il y a du souffle dans la période de Gryphius, on le voit, malgré la redondance et le délayage qui parfois la déparent.

Mais arrivons à sa manière d'émouvoir, c'est-à-dire, au mouvement oratoire.

§ IV. Le mouvement oratoire.

Les mouvements oratoires abondent dans la tragédie de Gryphius ; il y en a de véritablement beaux. J'emprunterai un exemple à Papinien ; c'est la scène où Julia essaie de calmer la colère de Bassian et de le réconcilier avec Géta [3] :

« Si ton cœur conserve encore cette ardeur qui l'enflammait jadis, lorsque tu entourais mon cou de tes tendres bras,

[1] Scène entre Seinelcan et l'ambassadeur russe.

[2] ....Wer.......................... 48
Bloss die Hoheit liebt die auf und untergeht,
Nicht anders als Dian, die jetzt in Flammen steht,
Bald aber zankicht wird und, ehe sie sich theilet
Schon vor der Sonn erblasst und in ihr Dunkel eilet,
Indem sie ganz verschwindt, der kennt das strenge Recht
Des schnellen Lebens nicht. (Papinien, acte V) 54

[3] .... Wofern sein Hertz noch eine Flamme kennt 171.
.... die vor ihn ganz durchbrennet,
Als er um diesen Hals die lieben Armen schlug,
Und uns stets feste Treu mit seinem Kuss auftrug,
Als er sich um die Brust voll keuscher Gluth gewunden,
Und Mutter Hold in uns und Mutter selbst gefunden,
Wo sein Gedæchtniss noch die Wort in Obacht hælt
Mit den der Vater schied.................
.... so bitten wir, er schau
Uns gnædigst freundlich an ; so bitten wir, er trau
Dass Julie sich nie, noch je ihr Kind erkühnet
Zu wagen, was nicht ihm zu Ehrennutz gedienet ! 183
(acte II)

que tes baisers me promettaient une éternelle fidélité, et que, plein d'une chaste affection, tu te pressais sur mon sein pour trouver en moi la bienveillance de la mère, une véritable mère, si les dernières paroles de ton père sont encore présentes à ta mémoire... nous te prions de nous regarder avec bienveillance, nous te supplions de croire que ni Julia ni son fils n'ont jamais rien fait qui n'ait profité à ta gloire. » Puis elle se jette à ses genoux ! Il y a de la vie dans cette période, l'émotion de la mère s'y trahit tout entière, et cette émotion passe au spectateur.

Léon l'Arménien offre plusieurs modèles de beaux mouvements oratoires : « Venez, ennemis, venez et voyez ces bras puissants qui vous ont tant de fois fait trembler, voyez comme celui qui a jeté l'épouvante dans vos forteresses et dans vos cœurs, meurt aujourd'hui misérablement, » dit Balbus après sa condamnation à mort [1]. Un peu plus loin, Balbus dit encore : « Si l'amour parle encore dans votre cœur, et toi, prince, si l'amour paternel a jamais embrasé ton âme, si tu penses voir l'heureux jour où tu confieras la couronne à ton fils, ne refuse pas à un mourant sa dernière prière [2], » et dans la même scène : « Que l'on m'accorde, pendant qu'on prépare la place et les instruments de mon supplice. que l'on m'accorde d'écrire une dernière fois à mes enfants, de leur dire où reposera leur père, à moins que, dans ta colère, prince, tu ne me défendes de revoir une fois encore mes enfants tant aimés [3]. »

La dernière scène de cet acte renferme encore un autre mouvement que je crois devoir citer. C'est toujours Balbus qui parle : « Lumière dorée, pays que j'ai tant de fois, au cours de mes

[1] .... Kommt Feinde, kommt und schaut ! 365
Wie dieser Armen Macht, vor welchen euch gegraut,
Wie der, der euer Reich mit Schrecken hat beweget,
Der Furcht in eure Fest' und Seelen hat erreget,
So jæmmerlich verfall ! (acte II) 369

[2] Wo Liebe die Natur in eurem Blut erweckt, 397
Wo wahre Vatertreu je, Fürst, dein Hertz entsteckt,
Wofern du glücklich denkst den schœnen Tag zu schauen,
An welchem du die Crone wirst deinem Sohne trauen,
So weigre, dem der stirbt, die jüngste Bitte nicht ! id. 401

[3] Man gœnn, indem mein Grab, die Flamme wird bereit, 386
Dass ich zu guter Letzt an meine Kinder schreibe,
Und lehre.... wo ich ihr Vater bleibe ;
Wofern dein hoher Zorn nicht wil, dass es gescheh,
Dass ich die süsse Schaar vor meinem Ende seh ! id. 390

guerres, couvert des ossements de mes ennemis, ou j'ai entassé cadavres sur cadavres, têtes sur têtes, où mon épée et mon bouclier ont tracé tant de sillons sanglants, maintenant que je vais mourir, je te dis adieu, je te dis un éternel adieu[1]. »

Toute la dernière scène du 5ᵉ acte de Léon l'Arménien est remplie de beaux mouvements oratoires; je ne les citerai pas de crainte d'allonger encore cette étude. Cependant, je ne puis oublier un passage de Catherine de Géorgie, car il démontre que le poète comprenait bien les mouvements des passions. Les bourreaux ont exécuté la sentence de mort prononcée contre la reine de Géorgie. Tout à coup, Abbas s'élance sur la scène et s'écrie : « Courez ! sauvez-la, qu'attendez-vous? hâtez-vous, s'il en est encore temps, s'il n'est pas trop tard, si le mal peut encore être évité. Arrêtez l'exécution, je révoque l'ordre de mort... Perfide! n'as-tu pas réfléchi à ce que je te faisais faire, à ce que tu faisais[2] ». Ce désordre dans la suite des idées d'Abbas, cette répétition de la même pensée et surtout des dernières paroles qui font songer à l'entrevue d'Hermione et de Pyrrhus dans Andromaque, sont d'un beau mouvement oratoire. Ce n'est pas un mince honneur pour le poète allemand que de se rencontrer avec Racine dans une scène de passion !

Telle est l'élocution dans la tragédie de Gryphius : elle met dans son plus beau jour le talent du poète, car la langue tragique est son œuvre, sa création. Comme dans toute œuvre de début, il y a dans la langue de Gryphius du bon et du mauvais, du clinquant et de la force, mais à côté du faux goût une foule d'expressions heureuses qui, pour l'époque, sont de véritables trouvailles. Que l'on compare la langue de Hans Sachs, d'Ayrer, et du duc de Brunswick avec celle de Gryphius, et l'on verra la différence. On reproche son emphase au poète : sans doute il est emphatique, mais, à ce point de vue, l'enflure ne vaut-elle pas mieux que la platitude et la trivialité ? Faut-il en vouloir

[1] Du, güldnes Licht, ade! du, durch mich offt im Kriege 584
Mit Fleisch bedecktes Land, das meine Faust gefüllt
Mit Leichen, Hirn und Bein, das ich mit Spiess und Schild
Mit Tartschen offt gepflügt, sei, nun der Tod begegnet,
Zu guter Nacht gegrüsst, zu guter Nacht gesegnet. id. 588

[2] Laufft, rettet! steht ihr! eilt, eilt ! wo noch Zeit zu eilen, 145
Wofern es nicht zu spæt, wo noch der Schlag zu heilen!
Hebt Straff und Urtheil auf! Untreuer, hast du nicht
Uns und dich selbst bedacht? (acte V) 148

à Gryphius d'avoir cru que la langue de Sénèque était le modèle de la langue tragique ? Mais on a reproché son emphase à Klopstock et à Schiller, et dans Gœthe n'y a-t-il rien d'ampoulé?

Du reste, l'enflure est inséparable de la tragédie naissante, Garnier est boursouflé comme son modèle, et Corneille a-t-il toujours évité l'emphase? Où Corneille a trébuché, Gryphius pouvait bien tomber. A côté de l'enflure, on peut remarquer la concision et l'obscurité; mais ces défauts que le poète doit à son culte pour Tacite, lui ont fait trouver des vers admirables. Passons condamnation sur l'emphase puisque l'auteur lui-même a reconnu son erreur et critiqué franchement l'exagération de ses tirades, les grands mots de ses héros. C'est ainsi qu'il a dit dans un de ses sonnets : « Ici ne gronde pas, je l'avoue, mon farouche Abbas, ni Léon qui rend l'âme au pied de l'autel; le courage des martyrs, il faut le chercher ailleurs [1]. »

Après tout, je préfère ces personnages qui parlent du haut d'une paire d'échasses [2], aux insipides héros des compositions de Zesen et consorts, avec leur langue fade, leurs expressions sucrées, et leur sentimentalisme mielleux. Mieux vaut l'affectation de la grandeur que l'affectation de la mollesse, c'est plus le fait d'un homme, et Gryphius était un homme dans toute la force du mot, un homme qui a essayé de doter sa patrie d'une langue en quelque sorte nouvelle, et qui y a employé toutes ses forces, tout son talent, toute son intelligence. Chercher à créer la tragédie, quand il fallait d'abord en trouver la langue, ce n'était pas une entreprise ordinaire. Peut-on affirmer que Gryphius n'ait pas réussi dans la tragédie telle qu'il se la représentait : dans la tragédie oratoire ?

[1] Hier donnert, ich bekenn, mein rauer Abbas nicht,
Nicht Leo, der die Seel auf dem Altar ausbricht,
Der Mærtrer Heldenmuth ist anderswo zu lesen.
(Livre II, sonnet 36)

[2] Mot de Gervinus.

CHAPITRE VII

LES PASSIONS DANS LES TRAGÉDIES DE GRYPHIUS

§ I. LES PASSIONS CHEZ LES PERSONNAGES ACTIFS.

1° L'amour, 2° la jalousie, 3° l'ambition, 4° la vengeance.
L'amour passion chez l'homme et chez la femme.
L'amour conjugal chez l'homme et chez la femme.
L'amour paternel, l'amour maternel, l'amour filial.
La jalousie chez l'homme et chez la femme.
L'ambition chez l'homme et chez la femme.
La vengeance chez la femme.

Nous avons remarqué dans la tragédie de Gryphius deux sortes de personnages : les uns actifs, les autres passifs. Les premiers ont seuls des passions ; c'est sous leur influence qu'ils agissent. Ils offrent donc le tableau d'une lutte entre la volonté et la passion, et, partant, se prêtent à un développement de caractère plus ou moins considérable.

Étudier les passions chez un individu, c'est étudier son caractère, car le caractère n'est que l'ensemble des idées, des goûts, des penchants. Nous allons donc examiner le rôle des passions dans les tragédies de notre auteur; cette étude nous fera connaître le caractère de ses héros.

Les principales passions qu'a traitées Gryphius sont : l'amour, la jalousie, l'ambition et la vengeance.

Comment a-t-il compris l'amour ? La préface de Léon l'Arménien nous l'explique. Gryphius traite franchement d'hérésie l'opinion de ceux qui croient que l'amour est indispensable dans la tragédie [1]. Or, dans la même préface, se trouve un

[1] « Diejenigen welche in diese Ketzerey gerathen als kœnnte kein Trauerspiel sonder Liebe und Buhlerey vollkommen sein, werden hiebei erinnert, dass wir diese den alten unbekannte Meynung noch nicht zu glauben gesonnen. »

passage fort curieux; c'est l'appréciation de l'auteur sur une pièce étrangère dont le héros, à un moment donné, ne manque pas de ressemblance avec ses personnages favoris. Je le cite tout entier :

« Nous regardons comme peu estimable l'œuvre de celui qui, tout récemment a mis sur la scène un saint martyr, et, contre toute vérité, lui a donné une femme qui s'occupe bien plus de son amant, que le prisonnier de ses juges, et qui, par l'entremise de son père, devient plutôt une fiancée qu'une veuve [1]. »

L'allusion à Corneille est claire, c'est de Polyeucte qu'il s'agit; Polyeucte date de 1640 et la préface de Gryphius de 1646. Gryphius condamne donc le mélange de l'amour et de la foi religieuse dans la tragédie.

Ce passage, rapproché du premier, a pour nous un grand avantage; c'est de nous faire connaître la manière dont l'auteur devait interpréter l'amour.

L'amour n'est pas le ressort ordinaire de ses tragédies; on n'en trouve que dans Catherine de Géorgie et dans Cardenio · cette dernière pièce est la seule où le héros principal soit amoureux. Gryphius ne fait donc pas de l'amour comme Racine, par exemple, le fond de la tragédie; à ce point de vue, il se rapproche davantage de Corneille, chez qui l'amour n'est qu'un simple ornement. Gryphius ne considère pas l'amour comme indispensable dans la tragédie, et, s'il en a mis dans deux de ses pièces, c'est « pour ne pas perdre la faveur des puissants du jour [2]. » Il a sacrifié à la mode, comme Racine, quand il « faisait Hippolyte amoureux. »

Mais quel genre d'amour a-t-il choisi? l'amour chez l'homme mûr, chez la femme, chez la jeune fille, chez le jeune homme, l'amour timide, héroïque, chevaleresque, sensuel, violent, furieux?

Un passage de la préface de Léon l'Arménien et de Cardenio va nous fixer à cet égard. Il rappelle, en effet, dans la première de ces préfaces que le but du théâtre ancien était « de purifier le

[1] « Wir achten desselben Werk schlechten Ruhms würdig, welcher unlængst einen heiligen Mærterer zu dem Kampf geführt und demselben wider den Grund der Wahrheit eine Ehefrau zugeordnet, welche schier mehr mit ihrem Buhlen als der Gefangene mit dem Richter zu thun findet, und durch Mitwirkung ihres Vaters eher Braut als Wittwe wird. »

[2] « Dass wir derselben Gunst nicht ganz verlieren. » (Préface de Léon l'Arménien.)

cœur humain de toutes les mauvaises passions[1], » et il dit dans la seconde : « On trouve ici le tableau de toutes les extravagances auxquelles la jeunesse irréfléchie peut se laisser entraîner. Mon but est de montrer dans Célinde un amour violent, furieux, désespéré[2]. »

Nous entrevoyons donc dès à présent le caractère de l'amour dans le théâtre de Gryphius : c'est l'amour violent, qui met les sens en délire, qui porte à la fureur. Il ne peindra donc ni l'amour timide, ni l'amour chevaleresque, ni l'amour héroïque, ni l'amour musqué; ce n'est pas son fait. Le jeune homme et la jeune fille n'ont nulle part place dans le théâtre de Gryphius; il n'a pas essayé de peindre ces caractères, il sont trop tendres pour son rude pinceau, pour la tournure sévère de son esprit; il lui faut des personnages chez qui les passions ne soient pas un mouvement fortuit du cœur, l'impression d'un moment, un rêve vite oublié, mais bien une force réelle, capable de lutter contre la volonté, capable d'influencer la raison. C'est là la nature des passions d'Abbas, de Cardenio, de Célinde.

Abbas est « maître de l'univers », mais la passion le domine tout entier. Il aime et veut être aimé; habitué à l'autorité absolue, il n'admet même pas l'idée de la résistance, surtout de la part d'une captive. Mais un sultan, même au XVIIe siècle, sait fort bien qu'en amour le grand talent est de dissimuler, que, pour rappeler une expression de Musset :

« Jamais le visage
N'est trop loin du cœur[3] »

Il se contient donc, il ne veut pas que la reine devine ses mauvais instincts, qu'elle déchiffre ses sentiments. Le début est donc tout en belles phrases; il prie, il implore, il plaint les ennuis de sa captive, il affecte de souffrir de ses souffrances : « Princesse, ce jour devrait vous être aussi agréable que je le sou-

[1] « Menschliche Gemüther von allerhand unartigen und schændlichen Neigungen zu sæubern. »

[2] « Man wird hierinnen als in einem kurtzen Begriff alle diese Eitelkeiten, in welche die verirrte Jugend gerathen mag, erblicken. Mein Vorsatz ist eine rasende, tolle und verzweifelnde Liebe in Celinden abzubilden. »

[3] Conseils à une Parisienne.

haite[1], » lui dit-il; il regrette les larmes qui coulent de ses yeux.

Mais, ce qui est affecté n'est que passager; le vieil homme reparaît aussitôt dans ces paroles : « Ce qu'Abbas fait doit être juste, même quand c'est injuste [2]. » C'est là un trait de caractère qui fait entrevoir beaucoup de choses pour l'avenir. En effet, plus loin il rappelle sa puissance : « Nous pouvons obtenir par la force, ce que vous nous refusez », dit-il[3].

On le sent, la passion commence déjà à l'agiter, cette résistance l'irrite, le despote se montre peu à peu. Or, les réponses de la reine excitent encore sa passion, et ses dernières paroles ne font que l'exaspérer. « Modérez vos mauvais désirs », lui dit-elle[4]. Aussi Abbas s'éloigne-t-il en disant d'un ton menaçant : « Pour réduire l'opiniâtreté nous avons des moyens [5] ».

La passion gronde, on le voit; il ne faudra qu'une étincelle pour allumer ce feu, pour en faire un incendie terrible. La reine est bien maladroite! Combien Iphigénie dans la pièce de Gœthe est mieux inspirée. Elle se garde bien d'irriter Thoas; au lieu de le braver, de le piquer, elle sait le calmer par des paroles bien choisies, et, quand elle le quitte, Thoas lui dit un adieu amical. La situation est encore la même dans Andromaque, mais quelle différence de raisonnement!

Pendant l'entr'acte, la passion a fait des progrès, le trouble est dans l'âme d'Abbas, et ce trouble peut exercer une grande influence sur ses actes. Il a menacé, il pourrait bien mettre ses menaces à exécution. C'est qu'il aime en grand seigneur, il lui faut ce qu'il désire, il ne saurait aimer en vain. Il y a du Néron dans Abbas; comme lui il aime les pleurs qu'il fait couler [6]. Son amour ne va donc pas sans une nuance de cruauté; mais ira-t-il jusqu'à la dernière cruauté pour assouvir sa passion?

En matière d'amour, il suffit souvent d'une simple circonstance pour l'allumer, comme pour l'éteindre; par contre, les obstacles l'irritent, Abbas l'a dit plus haut dans son entrevue avec la reine. Que sera donc l'amour d'un despote, si à la résistance de « l'objet aimé » s'ajoute encore un nouvel obstacle?

[1] Acte I, vers 730, 731.

[2] Was Abbas schafft, muss Recht, dafern es Unrecht, wer-
[den. (acte I) 784

[3] Vers 799,800.

[4] .....Zæumt eure bœse Lust 828

[5] A. Wir haben vor dem Trotz wohl Mittel an der Hand. 829
(acte I)

[6] Acte II, 52.

Cependant un obstacle se dresse maintenant entre la reine et lui, et cet obstacle bouleverse son âme, irrite sa passion, et le fait passer un instant par tous les sentiments les plus opposés. Quelle lutte dans son cœur depuis le moment où il a promis de rendre la liberté à sa captive, où il a donné sa parole de roi!

La reine est perdue pour lui ! Ces mots terribles le remplissent de rage, excitent son orgueil, lui rappellent les insolents dédains de sa captive. « Captive, c'en est fait de toi », s'écrie-t-il[1]. Mais si elle meurt, elle est encore une fois perdue pour lui; aussitôt l'amour s'alarme; il ne veut plus qu'elle souffre, il lui rendra sa liberté. Il tourne et retourne donc la situation, sans pouvoir en sortir, il se heurte toujours aux mêmes obstacles, et, par surcroît, une pointe de jalousie se glisse dans son âme, à la pensée que la reine pourra appartenir à un autre roi inférieur en puissance[2]. Il exprime bien sa situation dans ces mots: « Promesse, jalousie, amour, haine, vengeance, voilà ce qui nous agite[3] », et plus loin l'état de son cœur, quand il dit : « Notre esprit prend une résolution et la révoque aussitôt. Il ne fait pas ce qu'il veut et il ne veut pas ce qu'il faudrait[4] ». « Video meliora proboque, deteriora sequor » ! Aussi les dernières paroles qu'il adresse à son confident, à la fin du deuxième acte, produisent-elles un effet profond : « Laisse nous un instant de repos ; il nous vient une idée à l'esprit[5] ».

Le monologue de l'acte III met cette idée en lumière. C'est là que nous assistons, en effet, à la grande lutte entre la passion et la raison d'Abbas. La passion parle maintenant plus haut, le joug lui pèse : « Ce joug si dur, ce joug éternel doit disparaître; aujourd'hui l'amour ou la vengeance[6] », dit-il. Dans un mouvement analogue à celui du deuxième acte, il pense en même temps aux souffrances qu'il va causer à la reine ; cette idée le fait hésiter : « Arrête, vengeance! dit-il, l'amour retient

[1] Acte II, 219.
[2] Acte II, 253.
[3] Versprechen, Eyfer,Lieb, Hass, Qual, Qual und Tod.(acte II) 268
[4] .....Er macht und bricht den Schluss
Er thut nicht, was er will, und will nicht was er muss. 272
id.
[5] Acte II, vers 356.
[6] .....Das harte Joch soll brechen 393
In welchem wir so lange gehn. 394
Chach will sich endlich heut erquicken oder ræchen. 395
(Acte III)

mon bras [1]. » Mais ce n'est qu'un éclair ; les paroles de la reine lui reviennent à l'esprit, et l'on sait si elles l'on profondément blessé ! Écoutez-en l'écho : « Ce soir, elle montera sur notre trône, ou elle descendra dans la tombe [2]. » Toute contrainte lui pèse, sa parole de roi même ne le retient plus : « Je suis las de la parole qui, croit-on, m'enchaîne [3], » s'écrie-t-il avec colère. On sent que la passion a fait du chemin dans son cœur.

Par malheur, il fait intervenir le destin [4] ; mais l'honneur lutte toujours dans son âme contre l'amour, il redoute l'opinion du monde, il recule devant le parjure. Sentiment aussitôt détruit par l'habitude du despotisme ; « Qui oserait blâmer ce que j'approuve ? », dit-il [5]. La reine, une captive, qu'elle meure puisqu'elle ose me braver, voilà la réponse. Les deux derniers vers du monologue peignent bien, du reste, l'état de son âme : « Vengeance, amour, sceptre luttent dans mon cœur; vengeance, amour, sceptre triomphent enfin [6]. » Aussi donne-t-il aussitôt l'ordre d'exécution ; mais, par un retour violent de la passion, à peine l'a-t-il donné qu'il le regrette ; il voudrait qu'on eût désobéi. C'est sur ce mouvement bien naturel — l'amour ne meurt jamais tout entier en un jour — que l'auteur a basé la punition d'Abbas et le dénouement de la pièce : « La plus amère vengeance, la plus pénible pour nous, est de devoir t'aimer encore, spectre ennemi, après ta mort [7] » dit-il à l'ombre de sa victime.

L'amour d'Abbas est donc un amour violent, un amour sensuel qui le pousse au meurtre, qui le décide à tuer dans un moment de surexcitation la captive qu'il a gardée sept ans comme otage dans son palais.

Cet amour est intéressant, et cette lutte entre la passion et le caractère du personnage amène des situations vraiment tragiques. Il y a dans Abbas des luttes terribles entre la conscience

[1] Acte III, vers 400.
[2] Sie soll..... heut unsern Thron besteigen, 405
Wo nicht, ins Grab sich neigen. (acte III) 406
[3] Acte III, vers 401.
[4] id. vers 410.
[5] id. vers 433, 434.
[6] Rach, Lieb und Scepter sind, die unser Herz bekriegt: 447
Rach, Lieb und Scepter sind, die über uns gesiegt, (acte III) 448
[7] Doch ist wol herber Rach und die mehr kan betrüben 447
Als dass wir, Feindin! dich auch todt stets müssen lieben.
(acte V) 448

et la passion, des luttes de passion contre passion ; l'amour le pousse et le retient tout à la fois, l'honneur le retient, l'honneur mal entendu l'excite au mal ; c'est cette lutte à laquelle se mêle un peu de jalousie qui fait connaître son caractère, qui nous montre le personnage sous ses différents côtés.

La violence caractérise l'amour chez Abbas ; or, le même nom convient aussi à l'amour chez Cardenio.

En effet, si Abbas est violent, Cardenio ne l'est pas moins : l'amour les pousse tous deux aux mêmes actes. Abbas se venge des dédains de la reine, Cardenio veut se venger sur son rival Lysandre de la préférence que lui a accordée Olympia. Cependant, il y a une nuance dans cet amour. Cardenio aime encore Olympia, et ne veut pas la faire souffrir elle-même ; il n'attentera pas à sa vie ; un regard, un mot d'elle suffit pour l'entraîner loin de l'endroit qu'il a choisi pour perpétrer son crime : il punira son rival, il ne frappera ainsi Olympia qu'indirectement. Cardenio est plus civilisé qu'Abbas, de plus il aime autant Olympia de tête que de cœur[1]. Quand l'amour disparait du cœur, il monte au cerveau, et y séjourne plus ou moins longtemps ; on est amoureux d'idée, après avoir été amoureux du fond du cœur.

N'est-ce pas là Cardenio ? Il brûle les gages d'amour que lui a donnés Olympia, il flétrit d'épithètes amères toutes ces « drogueries », mais un portrait lui rappelle la personne tant aimée, et il s'écrie : « N'est-elle pas toujours présente à mon esprit[2] ? ». C'est là sa souffrance. Au début, il a été jaloux de cœur, maintenant c'est l'esprit qui est jaloux ; c'est cette jalousie qui l'excite comme Abbas, qui trouble sa raison, qui lui met le poignard à la main pour la vengeance. L'amour est donc mêlé chez Cardenio du même sentiment que chez Abbas; l'effet en est le même chez les deux personnages : il les pousse au crime.

Mais, cet amour violent chez l'homme que sera-t-il chez la femme ? La femme est née pour l'amour ; dans sa vie moins

[1] Comparez l'amour de Don César pour Béatrice dans la Fiancée de Messine de Schiller. Béatrice ne lui reproche-t-elle pas d'être jaloux de la cendre de Don Manuel ? (acte V.) Voir l'appréciation de Saint-Marc Girardin, Cours de littérature dramatique, vol. II, chap. 29, sur l'amour de Don César.

[2] Acte III, 167-170.

agitée, moins variée que celle de l'homme, l'amour tient plus de place ; peut-être même le cœur sensible de la femme est-il plus porté à se livrer à l'amour que celui de l'homme. Aussi cet amour est-il habituellement plus violent, quand il est... sincère.

Figurez vous cet amour sincère, cet amour violent, qui ne rencontre que du dédain: c'est la situation de l'héroïne de Gryphius, car Célinde est réellement amoureuse de Cardenio. Mais ici ouvrons une parenthèse. Célinde est une courtisane, une émule de Marion Delorme. Ce n'est pas par amour de la bizarrerie comme l'a dit St-Marc Girardin, à propos de la pièce de V. Hugo [1], que le poète l'a choisie, mais bien par conviction. Je ne crois pas, en effet, que Gryphius aurait jamais osé mettre sur la scène, pour lui faire exprimer les angoisses de l'amour, une femme ordinaire, encore moins une femme comme Phèdre. En raison de son zèle religieux, il aurait craint de blesser la morale, il n'aurait jamais fait dire à Phèdre : « Miserere amantis [2]. » En second lieu, il ne croyait pas qu'une femme pût, sans ternir sa pudeur, étaler son amour sur le théâtre, et mettre ainsi son cœur à nu sous les yeux des spectateurs; l'amour était pour lui un sentiment trop respectable chez la femme, pour qu'on pût le profaner ainsi. Il a donc mis sur la scène une courtisane, dont le métier est soi-disant d'aimer. En montant sur le théâtre, en affichant hautement son amour, elle ne faisait que continuer son métier. Ainsi je crois pouvoir expliquer pourquoi Gryphius a choisi une courtisane pour représenter l'amour chez la femme. Pour Gryphius, une femme ordinaire ne pouvait pas éprouver une passion coupable ; on ne trouve donc dans aucune de ses tragédies la peinture de l'amour déréglé.

Remarquons, d'ailleurs, le soin qu'il a pris de caractériser son héroïne. Elle est la maîtresse d'un chevalier, et se lie en même temps avec Cardenio qui, amoureux de rencontre, ne tarde pas à l'abandonner. Cet abandon la plonge dans le désespoir; le souvenir des plaisirs passés ravive son amour, et elle veut à tout prix regagner son cœur.

On comprend dès le début ce que sera cet amour; il veut être partagé, il se rapproche donc de celui d'Abbas. Il s'en rapproche encore par un autre côté, c'est qu'il excite Célinde à

[1] Littérature dramatique, vol I, p. 7.
[2] Sénèque dans Hippolyte (acte II).

employer vis-à-vis de Cardenio des moyens violents. Sans doute Célinde, à la différence de nos héroïnes d'aujourd'hui, ne tue pas; loin de là; elle proteste avec énergie, quand la sorcière lui offre de lui rendre l'amour de Cardenio, mais au détriment de sa raison, et, cependant, elle consent à user de sorcellerie!

Elle n'a pas à sa disposition la puissance d'Abbas, elle ne tient pas dans ses mains la vie de Cardenio; elle emploie les moyens qui sont à sa portée, et, en leur genre, ces moyens sont violents.

Cet amour est chez elle une passion ardente, il l'agite, l'excite, l'irrite successivement, il atteint même sa raison, il la pousse au suicide [1]. Remarquons bien que tous ces mouvements du cœur de Célinde sont spontanés, car sa passion ne se heurte à aucun obstacle; que serait-ce si, à un moment donné, une circonstance particulière venait encore l'aviver? L'auteur n'a pas manqué de nous offrir le tableau de la lutte de cette passion avec la conscience, si tant est qu'une courtisane ait jamais connu ce sentiment. La courtisane que Gryphius met en scène dans Horribilicribrifax [2] ou dans Dornrose [3] l'a oubliée chez elle ; Célinde est sans doute un échantillon d'une espèce aujourd'hui perdue.....

Quoi qu'il en soit, il y a lutte dans son cœur. Elle proteste avec force, quand la sorcière lui propose d'aller au cimetière arracher le cœur au cadavre du chevalier, son ancien amant; mais sa protestation est faible, elle cède bientôt. « Ma détresse est si grande, que je vais faire ce que je ne voudrais pas faire », dit-elle [4], dans une sorte d'abattement mêlé d'effroi. Par là encore, elle ressemble à Abbas, elle sait qu'elle commet un crime, mais la force de la passion l'y pousse malgré elle. « Dans mon âme luttent l'horreur, l'amour et la crainte. » dit-elle [5].

[1] Acte II, 90.

[2] Cyrilla dans les scènes avec Sempronius (acte I) ; acte II, scènes avec Camille et Cælestina, avec Diego, avec Sempronius ; acte III scène avec Sempronius ; acte IV, scène avec Sempronius; acte V, scène avec Sempronius.

[3] Frau Salome. Voir acte III, scène avec Greger Kornblume, et acte IV, scène finale.

[4] Doch leider! meine Noth hat mich so weit gebracht, 247
Dass ich, was ich nicht will, doch zu versuchen tracht. (acte II) 248

[5] Die Seele zittert mir und findet sich bestritten 249
Von Schrecken, Lieb und Furcht! id. 250

Elle cède donc à la passion comme Abbas, et, comme lui, elle regrette ce qu'elle fait, le remords s'associe à l'acte criminel.

Cependant, ce caractère est bien moins intéressant que celui d'Abbas; l'amour, quoique aussi violent chez les deux personnages, ne provoque pas chez Célinde les mêmes mouvements que chez Abbas; il y a encore chez elle, malgré la passion, trace de sentiments féminins. Je n'en veux pour preuve que le passage où elle repousse les moyens magiques que lui propose la sorcière, et celui où elle refuse d'employer les drogues qui troubleraient la raison de Cardenio [1]. Il y a là quelque chose de particulier qui, je le répète, fait partie du cœur de la femme, mais que l'on peut certainement s'étonner de trouver dans le cœur d'une courtisane.

Tels sont les caractères de l'amour en tant que passion dans le théâtre de Gryphius; on remarquera qu'ils sont les mêmes chez la femme que chez l'homme; l'amour est violent, sensuel, il porte à la folie. Mais, examinons comment l'auteur a traité l'amour dans la famille, l'amour conjugal, l'amour paternel, l'amour maternel, l'amour filial.

Je soupçonne Gryphius d'avoir eu une préférence marquée pour ce genre de peinture, d'avoir mieux connu cet amour-là que l'amour passion d'un sexe pour l'autre. Ses poésies lyriques nous montrent combien le sens de la famille était développé chez lui; l'affection qu'il portait à son frère ou à ses enfants, s'y manifeste dans nombre de pièces. Aussi ne faut-il pas s'étonner qu'il ait plusieurs fois mis ces sentiments au théâtre.

L'amour conjugal chez la femme se retrouve dans quatre pièces : Léon l'Arménien, Papinien, Cardenio, Catherine de Géorgie; dans Stuart et dans Papinien le poète a peint le même sentiment chez l'homme. Dans toutes les pièces il se ressemble; l'homme ne le cède en rien à la femme.

Examinons, en effet, le rôle de la reine de Géorgie. Elle rappelle à plusieurs reprises avec émotion son amour pour son époux, et elle parle quelque part de son cœur « encore chaud de sa parole [2]. » La fidélité à son souvenir, c'est pour elle le premier de ses devoirs. Stuart parle aussi avec tendresse de son épouse, et il dit à sa fille : « O visage gracieux, vrai portrait de ta mère ! Elle avait cet éclat de beauté, lors-

[1] Acte II.
[2] Acte I, 275.

qu'au printemps de la vie, elle s'épanouissait, tendre fleur, sur le sol de l'Angleterre[1]. » Ailleurs, dans le même acte, il dit encore : « Portez notre dernier adieu à vos frères, hélas ! aujourd'hui bien loin de nous, et à votre mère que le chagrin consume [2]. » Vers la fin de la pièce il revient à la même idée, il regrette l'absence de sa compagne : « Maintenant, je suis privé de ma femme et de mes enfants », dit-il [3].

Cet amour conjugal est tendre, on le voit, et contraste avec l'amour passion, tel que nous l'avons trouvé dans Abbas ou dans Célinde; nous le retrouvons dans Olympia, mêlé, cette fois, d'une nuance très marquée de mysticisme. L'amour de Dieu tient une large place dans le cœur d'Olympia, c'est vrai, mais elle est tout à son époux.

« Je ne connais pas de plus grand bonheur dans ce monde que d'être auprès de lui », dit-elle [4]. Le souvenir de Cardenio qu'elle a aimé ardemment ne la trouble plus. « Lysandre a mon cœur » dit-elle à Vireno son frère [5] C'est en raison de son affection pour Lysandre, qu'elle redoute toujours la vengeance de Cardenio : « Je regarde son départ comme un bonheur » déclare-t-elle encore à Vireno [6]. Dans le monologue qui suit cette scène, elle s'écrie : « Que ton départ Cardenio me délivre de la crainte continuelle dans laquelle tu me plonges [7] » ! Avec quelle tendresse ne confie-t-elle pas à Lysandre les angoisses que lui a causées en son absence un rêve épouvantable [8] ! Quand Cardenio demande une entrevue à Lysandre, elle tremble, elle craint quelque malheur, elle voudrait opposer un refus à cette importune demande. Quelle émotion n'éprouve-t-elle pas lorsque Cardenio lui raconte l'histoire du spectre qui, après avoir pris ses traits, l'a conduit dans un jardin en dehors de la ville! avec quelle force ne proteste-t-elle pas de sa fidélité à son époux !

[1] ....O liebliches Gesichte, 329
Der Mutter wahres Bild ! Sie glænzt in solchem Lichte.
Als sie die zarte Blum, im Aufgang ihrer Jahr
In Albion versetzt. (acte I) 332

[2] Acte I, 420-424.

[3] Acte IV, 121.

[4] Acte III, 5, 6.

[5] id. 62.

[6] id. 112.

[7] id. 133, 134,

[8] Acte IV, 186.

J'ai dit qu'elle tournait un peu au mysticisme; je reconnais là la marque de la religion bien connue de l'auteur.

Mais, je dois parler d'un autre amour conjugal, peut-être moins tendre, moins féminin, mais aussi dévoué; l'amour conjugal dans Léon l'Arménien et dans Papinien.

Théodosia est un caractère complexe; j'ai le regret de constater qu'elle tient plus de l'homme que de la femme; elle ressemble à ces héroïnes qui sont fort capables à un moment donné, de devenir des « furies ». Il y a en elle quelque chose de viril, qui s'allie mal avec le tempérament de la femme, elle a une fermeté, une audace, une énergie qui contrastent avec l'idée que nous nous faisons habituellement de la femme. Ce n'est pas une femme ordinaire que Théodosia; il y a quelque chose de romain en elle, elle eût pu, elle aussi, être la digne compagne de Brutus ou de Thraséas, elle a quelque chose de l'énergie farouche des Romains du temps des Empereurs, qui, impassibles mouraient dans les supplices, et jusque dans leur dernier regard, savaient encore braver leurs bourreaux.

Elle n'est cependant pas incapable d'affection. Elle tremble, elle aussi, au souvenir d'un rêve qui lui a montré son mari mort, elle chancelle à la nouvelle du crime qu'apporte le messager, mais elle se ressaisit aussitôt, elle a la force de demander des détails sur l'attentat. C'est cet amour qui fait sa fermeté, qui lui inspire de magnifiques paroles : « Le prince n'est pas mort, puisque mes membres s'agitent encore; il vit dans mon cœur [1].» Quelle énergie dans les apostrophes aux conjurés qui se vantent de leur assassinat, et quelle farouche passion, quand, s'adressant à ses anciens valets, aujourd'hui ses maîtres, elle s'écrie: «Frappez-donc ! voici mon cœur. Vous croyez Léon mort ? Non, il vit dans mon cœur, par ma bouche il crie vengeance. Prenez l'épée qui a traversé sa poitrine..., il n'y a rien de plus beau pour deux âmes étroitement unies, que de quitter la prison du corps à la même heure et dans le même lieu [2]. » Et la scène finale avec Balbus ! Quand ce factieux glo-

[1] Acte V, 187-188.
[2] ....Stosst zu! die Brust ist bloss, 278
Meint ihr dass Leo todt? Er lebt in diesem Herzen, 299
Und ruffet Rach aus uns... 300
... Braucht dasselbe Schwerdt, das durch sein Hertze gieng 305
Nichts schœners, als wenn zwei so fest verbundne Seelen 307
Auf eine Zeit und Ort ziehn aus des Leibes Hœlen.. (acte V) 308

rifie son crime devant elle, elle s'écrie : « Monte sur le trône auquel tu aspires depuis si longtemps, prends cette couronne que tu as acquise par la ruse, le sang et le meurtre... Monte sur le trône... Frappe et tue jusqu'à ce que ta dernière heure sonne, élève à de hautes dignités ceux qui, près de toi, se sont teints de notre sang, élève ceux qui ont préféré le parjure à l'honneur, et aiguise toi-même le fer qui te percera aussi le sein..... Montre ce que tu sais faire..... Permets que l'on mette dans la même tombe ceux qu'un même amour, un même hymen, un même trône, un même empire, un même cœur, un même esprit, une même chute ont réunis[1] ».

Mais cette exaltation l'épuise, son esprit se trouble, l'amour conjugal devient une passion violente qui la pousse à la folie.

La même exaltation caractérise aussi l'amour conjugal de Plautia, la femme de Papinien. Le caractère de Plautia est, cependant, moins viril que celui de Théodosia, son affection pour son mari est plus douce. Il est vrai qu'elle ne se trouve pas dans la même situation, puisque l'auteur ne l'a pas mise en face du tyran qui a fait périr son époux. Malgré cette nuance elle est bien la sœur de Théodosia, elle a toutes ses violences. Elle aime son mari, et craint pour lui les cabales ourdies par la jalousie et la calomnie ; de là découle l'exaltation qui est inséparable de son caractère, et qui se manifeste dès son entrée en scène. Écoutez sa réponse au chambellan que Julia a envoyé auprès de Papinien pour savoir s'il prend parti pour Bassian ou pour Géta : « Que nous veut-elle ?... Tout ce qu'il y avait de gens honnêtes, n'a-t-il pas dû chercher dans l'exil un abri contre sa soif du pouvoir, dès qu'elle a paru à la cour qu'elle a couverte de sang, où elle a jeté le poi-

[1] Besteig..... den offt gesuchten Thron ! 381
Nimm die durch List und Blut und Mord erworbne Cron !... 382
Streich, rase, tœdt und stoss bis deine Stunde schlag. 386
Erheb die neben dich, so unser Blut gefærbt,... 387
Erheb, was Meyneyd mehr als Redlichkeit geliebt !... 389
Und wetz ein Schwerdt, das dir noch wird die Brust durchs-
[techen ! 392
Beweise was du kannst !............... 398
Vergœnne, dass man die in eine Grufft verstecke 400
Die eine Lieb, ein Eh, ein Thron, ein Reich, ein Stand 401
Ein Hertz, ein Geist, ein Fall, ein Untergang verband ! 402
(acte V)

son de la discorde[1] ». Elle redoute l'ambition impérieuse de Julia, elle craint que l'impératrice n'oblige Papinien à la répudier[2]. Alors elle éclate à la façon de Théodosia; ce n'est plus une femme, c'est une sorte de furie que rien n'arrête plus. Elle rappelle toutes les calomnies dirigées contre Papinien, parce qu'il ne veut pas la répudier[3]. « Voilà toute l'affaire, un enfant le comprendrait», s'écrie-t-elle avec dépit[4]. Elle voudrait mourir. « Oh ! plût au ciel que Bassian, que Julia demandassent mon cœur à l'instant même[5]. »

Cependant, je soupçonne Plautia de mêler à l'amour conjugal un peu d'amour des honneurs que ses charges valaient à son mari. Elle revient à plusieurs reprises sur cette idée, elle rappelle le triste sort de sa sœur qui languit maintenant dans une île déserte, elle craint pour elle-même un sort semblable. Ses craintes la poussent, elle aussi, à l'exagération, elle finit par douter de la vertu, de l'honnêteté, de l'amitié, des dieux eux-mêmes ; elle ne raisonne plus, c'est la passion qui parle par sa bouche : par là elle ressemble à Théodosia.

L'amour conjugal est donc violent chez la femme ; quel caractère aura-t-il chez l'homme ?

La tendresse fait le fond de l'esprit de Stuart ; Papinien est conçu à un tout autre point de vue. A la place de la douceur qui caractérise le roi anglais, nous trouvons la philosophie, le stoïcisme ; la raison modère toutes les effusions du cœur. Aux plaintes de Plautia, qui craint de se trouver désormais privée de soutien dans la vie, il répond assez sèchement qu'il faut prendre le mal en patience : « Tu gagneras par la patience une gloire éternelle. »

Papinien. — « L'empereur ne peut rien contre moi.
Plautia. — « Contre moi il ne peut que trop!
Papinien. — « Rien contre ta gloire.
Plautia. — « Celui qui a écrasé tout le monde nous écrase aussi.

[1] Musst ihrer Staatssucht nicht in fernes Elend weichen
Was keusch und redlich war, als sie den Hof betrat.
Den sie mit Blut besprützt, mit Hass vergiftet hat? (acte I)
[2] Acte I, 268.
[3] id. 296.
[4] id. 298.
[5] id. 358, 359.

Papinien. — « Non, il n'écrase pas les esprits ; là son pouvoir expire [1]. »

Ce dialogue suffit pour faire connaître l'amour conjugal de Papinien : il est froid. Papinien, comme homme, ne comprend que la fermeté ; or, cette fermeté déteint sur le mari, et le rend glacial. Elle absorbe tous les autres sentiments, au point de le faire paraître indifférent et même dur. L'amour conjugal de Papinien, comme celui de Plautia et de Théodosia, est donc violent ou froid, dans les deux cas il manque de naturel, il manque de mesure.

J'adresserai la même critique à l'amour filial, que l'auteur a peint dans deux pièces : Stuart et Papinien.

Dans Stuart les enfants éprouvent des sentiments de leur âge, ils pleurent la mort prochaine de leur père, mais je trouve encore dans ces rôles, surtout dans celui de la princesse, une grandeur exagérée. Écoutez cette réponse aux paroles de Stuart qui regrette de ne rien laisser à ses enfants : « Vous nous laissez votre cadavre comme marque de votre affection, en signe d'amour vous nous donnez vos larmes, vous nous laissez ce que la main et la haine de nos ennemis ne peuvent nous ravir : votre grandeur héréditaire [2]. » C'est là une douleur bien affectée. On le sent, Gryphius veut donner de l'énergie à ses personnages, et il ne s'aperçoit pas qu'il tombe dans l'exagération. Il manie mal le rôle de l'enfant, observation que justifie surtout le rôle du fils de Papinien.

D'après la pièce, c'est à peine un adolescent ; mais, s'il en est ainsi, son rôle n'en est que plus ridicule. Qu'on en juge par

[1] Gewinnen durch Geduld, was dich wird ewig zieren. 260
P. . . . Es kann dem Kayser doch nichts wider mich gelingen 264
Pl. . . . . Zu viel nur wider mich!
P. . . . . Nichts wider deinen Ruhm. 265
Pl. Er trit, er trit uns ja, der alle niedertrat. 269
P. Nicht Geister, über die er nichts zu herrschen hat. 270
(acte IV)

[2] . . . . .Er læsst uns seine Leichen 353
Zum Pfande letzter Gunst! Er læsst die Liebezeichen 354
Die Thrænen zum Geschenk. Er læsst was Feindes Hand 355
Und Neid nicht rauben kan, den angebornen Stand. 356
(acte I)

ces paroles : « Ma mère, celui qui a vécu dans le monde dans ces derniers temps, a été dégoûté de la vie avant de l'avoir entamée. Je suis né pour mourir, il vaut donc mieux choisir une mort honorable que de passer encore sa vie pendant de longues années dans la honte, et de se tourmenter jusque dans sa vieillesse pour des vétilles [1]. » On croirait entendre un vieux philosophe! Quand sa mère lui représente ses angoisses, il se borne à répondre : « Vous pourrez dire pour votre gloire, qu'aucun malheur n'a pu abattre votre fils [2], » et plus loin : « Plus le ciel arrose la terre, mieux la fleur pousse [3]. » Quand elle lui fait entrevoir la mort qui l'attend peut-être, il répond : « Mieux vaut mourir que d'être foulé aux pieds par tout le monde [4]. » Macrinus rappelle à Papinien que son obstination pourrait nuire à son fils, et l'adolescent s'écrie : « Celui qui n'aime que la justice, ne s'inquiète pas des enfants [5]. »

C'est en vain que dans la scène des adieux à ses parents, il dit qu'il est heureux de mourir pour son père ; c'est en vain qu'il engage sa mère à sécher ses larmes, il corrige aussitôt ce sentiment trop naturel, en disant : « Ce jour montrera que votre fils est digne de vous [6]. » Quand Bassian le fait conduire au supplice, il se contente de dire : « L'homme naît pour mourir [7], » et il se sépare pour toujours de son père en disant simplement : « adieu [8]. »

Que c'est froid, que c'est glacial ! Combien le rôle d'Isaac de l'Abraham sacrifiant de Théodore de Bèze est plus touchant et, par suite, plus naturel [9] ! Dans Gryphius le stoïcisme a étouffé

[1] Frau Mutter! wer die Welt in dieser Zeit betrat, 249
Ward, eh'er halb gelebt, des müden Lebens satt!
Ich bin von ihr dem Tod in dieses Licht geboren;
Viel besser denn, den Tod in hœchster Ehr erkohren,
Als schændlich und befleckt nur Jahr auf Jahr gezæhlt,
Und bis auf graue Haar um eitel Tand gequælt! acte IV 254

[2] Acte V, 263.

[3] id. 266.

[4] id. 268.

[5] Wer nur das Recht ansieht, schlægt Kinder in den Wind.
(acte IV, vers 310)
Comment rendre mot à mot ce dernier hémistiche ?

[6] Acte IV, 368.

[7] Acte V, 239.

[8] id. 260.

[9] A. — Or ça, mon fils... Hélas que veux-je dire !

l'amour filial, il a fait d'un sentiment naturel une impossibilité. Un stoïcien de 15 ans... cela n'a jamais existé que dans l'imagination du poète allemand !

Remarquons bien, cependant, que l'amour filial de Papinien lui-même porte aussi ce caractère philosophique. Sans doute ; mais Papinien est un homme mûr, et non un adolescent. Aux plaintes de sa vieille mère il oppose la froide philosophie, les raisonnements du stoïcisme : « Ce jour fera de vous réellement ma mère... Ma mère, séchez vos yeux en pleurs, ne rabaissez pas ainsi pour vous et pour moi la brillante gloire qui m'attend [1]. » A son père qui l'engage à la modération, qui lui représente sa vieillesse privée désormais de consolation,

I. — Plaist-il mon père ?
A. — Hélas, ce mot me tue.
I. — Mais si faut-il pourtant que m'esvertue.
A. — Isac, mon fils. Hélas ! le cœur me tremble,
I. — Vous avez peur, mon père, ce me semble,
A. — Ha, mon ami, je tremble noirement,
Hélas ! mon Dieu !
I. Dites-moi hardiment.....
Que vous avez, mon père, s'il vous plaist.
A. — Ha ! mon ami, si vous saviez que c'est.
Miséricorde ! ô Dieu ! miséricorde !
Mon fils, mon fils, vous voyez ceste corde,
Ce bois, ce feu, et ce cousteau ici,
Isac, mon fils, c'est pour vous tout ceci.....
Hélas ! Isac !
I. — Hélas, pére très doux !
Je vous suppli ! mon père à deux genoux !
Avoir au moins pitié de ma jeunesse.
A. — O seul appui de ma faible vieillesse !
Las, mon ami, mon ami, je voudrois
Mourir pour vous cent millions de fois !
Mais le Seigneur ne le veut pas ainsi.
I. — Mon père, hélas ! je vous crie merci !
Hélas ! hélas ! je n'ai ni bras ni langue
Pour me défendre ou faire ma harangue...
Mais, mais voyez ô mon père ! mes larmes,
Avoir ne puis, ni ne veux autres armes
Encontre vous. Je suis Isac, mon père,
Je suis Isac, le seul fils de ma mère,
Je suis Isac, qui tient de vous la vie.
Souffrirez-vous qu'elle me soit ravie ?

Édition de Lausanne, 1550, p. 221, 222, 223. Pour plus de détails voir l'ouvrage de M. Faguet, p. 100.

[1] Acte V, vers 63, 69, 70.

il répond : « Ne cédez pas à la douleur..... Ma mère, songez que ma mort sera pour vous une gloire éternelle..... Bannissez vos peines; celui-là ne craint pas les angoisses, qui aime le droit et les dieux [1]. »

On le voit, le père et le fils ont les mêmes sentiments; l'un parle comme l'autre, l'un est aussi exagéré que l'autre.

Que dire de l'amour paternel et de l'amour maternel ?

Papinien nous montre comment Gryphius comprenait l'amour chez les parents. Ce que j'ai dit de l'affection filiale, je le répéterai de l'affection paternelle. En effet, quand le chambellan de l'empereur lui demande son fils, Papinien pressent le sort qui l'attend ; mais, en philosophe, il se borne à lui dire : « Courage, mon fils, rappelle-toi qui je suis, qui tu es toi-même. Que le ciel te protège, ne redoute aucun regard [2] ». et quand l'empereur ordonne de conduire l'enfant au supplice, il lui dit : « Mon fils, mon vrai sang, tu vas mourir innocent pour moi, pour me punir... Ce terrible hasard te ravit l'existence et les honneurs que la terre estime, mais il te donne ce que ne peut t'ôter aucune hache, aucun assaut du destin ; mon fils, meurs sans faiblir, cette vie est un combat plein d'angoisses, une pareille mort est la plus belle des victoires [3]. »

Mais, il est une autre situation terrible pour un père : la vue du cadavre de son fils. Eh bien ! Papinien ne sait dire en face du corps inanimé de son fils que des maximes de philosophie : « Maintenant, mon fils, tu n'as pas trompé mon espérance :

[1] Gebt........... ....gebt nicht zarten Schmerzen nach! 149
. . ..Eugenie bedencket 151
Dass euch durch meine Schmach stets blühend Lob geschencket! 152
......................Verschmerzt was euch betrübt! 153
Der zagt vor keiner Angst, der Recht und Gœtter liebt... 154
(acte V)

[2] IV, 361-363.

[3] Mein Kind! mein wahres Blut! du stirbst doch sonder Schande 251
Vor mich, zu meiner Straff.. 252
Der grimme Zufall raubet, 260
Mein Sohn! dir Jahr und Stand und was die Erden schætzt, 261
Doch schenkt er was kein Beil noch Sturm des Glücks ver-[letzt, 262
Mein Sohn, stirb unverzagt! diss Leben ist ein Kriegen 263
Voll Angst, ein solcher Tod das allerhœchste Siegen, 264
(acte V)

la crainte, l'angoisse, la menace, rien n'a pu te faire céder, tu arrives au bout du cercle étroit de la vie, pour recueillir une gloire immense » [1]. Un père peut-il faire des antithèses de cette nature en un pareil moment ?

Il n'y a rien du père dans Papinien, sa philosophie a étouffé en lui tous les sentiments de la nature. On a reproché au vieil Horace sa dureté ; mais que dira-t-on de Papinieu ? « La fermeté et la grandeur qui n'excluent pas la sensibilité », voilà le caractère de l'amour paternel dans Corneille a dit Saint-Marc Girardin [2]. Papinien a la fermeté et la grandeur ; la sensibilité lui manque. Combien je préfère le caractère d'Hostilius, le père de Papinien, qui ne se montre que dans une scène, mais s'y montre tout entier.

Le malheureux père, Romain de vieille roche, admire la fermeté de son fils : « quel père ne serait pas fier d'un tel fils ? » dit-il [3], mais, chez lui, cette admiration n'exclut pas la sensibilité : « Souffre que je t'ouvre mon cœur affligé » lui dit-il [4]. Il tâche de gagner son fils à la modération. « Un grand esprit peut souvent, par la douceur, désarmer la fureur des tyrans, qui alors passe comme un simple orage. Fais une petite concession [5]. » Sans doute, cette idée est précédée et suivie de considérations philosophiques, mais la nature ne perce-t-elle pas dans ces mots : « Fais une concession ? » On y sent l'inquiétude du père, qui essaie de sauver son fils malgré lui. C'est là un trait de sensibilité qui est tout à l'honneur d'Hostilius ; au moins la philosophie n'a pas envahi toute son âme, n'a pas desséché son cœur !

En général, les pères sont donc plus naturels dans Gryphius que les autres personnages ; mais pas plus que les mères, ils

[1] Nun seh'ich, o mein Kind! was ich von dir geglaubt!
Ich schau den hohen Muth, die unverzagten Sinnen,
Die nicht durch Furcht, durch Angst, durch Dræuen zu gewin- [nen,
Und engen Lebens Ziel mit weitem Ruhm beschlossen.
(acte V)

[2] Littérature dramatique, vol. I, p. 143.

[3] Acte V, 73, 74.

[4] id. 75.

[5] Doch kann ein grosser Geist
Durch Sanftmuth offt die Macht die alles trotzt und reisst
Entwehren, dass sie sich als ein Gewitter lindert.
Man geb um etwas nach. id.

ne sont, pour cela, exempts d'exagération ; les sentiments exprimés par Catherine de Géorgie le démontrent.

La reine captive apprend, en effet, que son fils Tamaras est remonté sur le trône de ses aïeux ; vaincue par l'émotion, elle est sur le point de s'évanouir, et elle manifeste sa joie avec une certaine force : « Maintenant, je ne pense plus à la douleur ; le poids qui pesait sur mon cœur disparaît à cette heure. Les chaînes, la misère et la prison sont choses frivoles, mon fils, puisque je sais que la foudre t'a épargné. Mon fils, puisque tu règnes, je ne suis plus prisonnière [1]. »

Voilà, certes, des sentiments naturels ; mais pourquoi faut-il qu'au 4e acte elle revienne sur ces sentiments, et détruise en elle l'œuvre de la nature ? Quand sa suivante, Salomé, lui représente la douleur qu'éprouvera son fils à la nouvelle de la mort de sa mère, elle s'écrie : « S'il sait, comme ce doit être, aimer Dieu par-dessus tout, son cœur ne déplorera pas ma mort. Mais, s'il ne sait pas perdre sa mère pour l'amour de Dieu, il n'est plus mon fils, il ne me touche plus [2]. » Voilà donc l'amour maternel mis au même niveau que l'amour paternel de Papinien, voilà une femme qui devient homme et philosophe !

Qu'il y a loin de cette conception au véritable amour maternel, et combien je préfère le rôle d'Eugénie Gracilis, la mère de Papinien ! Là, nous voyons une vraie mère, qui a toutes les angoisses, toutes les craintes, toutes les tendresses que renferme le cœur d'une mère. Elle regrette d'avoir vécu jusqu'à ce jour : « Mon fils, ah ! si tu avais fermé mes paupières, si tu avais mis dans sa dernière demeure ma froide dépouille ! [3]. » Ailleurs, elle regrette de perdre le soutien de ses vieux ans,

[1] ....Nun acht ich keiner Schmertzen!
Der Sturm der Angst vergeht! die Last von meiner Hertzen
Verfællt auf diese Stund! Ach! Ketten, Noth und Stein
Sind mir ein Kinderspiel, mein Sohn, wenn dich allein
Der Blitz nicht hat berührt!
Mein Sohn, nun du regierst, nun bin ich nicht gefangen ;
(acte I)

[2] Wird er, wie jeder sol, Gott über alles lieben,
So kan sein Hertze nicht der Untergang betrüben.
Wofern er nicht für Gott die Mutter wagen kann,
Ist er nicht unser Kind und geht uns ganz nicht an. (acte IV)

[3] Acte V, 43, 44.

elle regrette les soins qu'un fils aimant eût donnés à sa tombe et, par un terrible effet de ses craintes, elle semble perdre la raison, elle se croit au milieu des tombeaux !

Ce caractère est secondaire, mais il a, à mes yeux, un grand mérite, c'est qu'il n'est pas exagéré. Pour cette fois, l'auteur a bien voulu oublier la philosophie ; malheureusement il n'a pas oublié en même temps l'emphase. Certes, la douleur de Gracilis à la vue du cadavre de son fils, est touchante ; mais ses plaintes sont bien recherchées ! Pourquoi faut-il qu'elle se compare à Niobé [1] ? N'y a t-il donc aucun moyen d'exprimer la douleur sans faire intervenir la mythologie ? Pourquoi faut-il qu'elle cherche des antithèses ? « La hache cruelle vous a tranché le cou, à moi elle m'a percé le cœur ; la colère du prince vous a tués ; moi, c'est la douleur qui me tue [2]. » Je n'aime pas non plus les exclamations suivantes, elles ne sont pas naturelles : « Est-ce là Papinien ? Est-ce bien là ce visage vers lequel Rome se tournait comme vers un phare ? Est-ce là cette bouche qui prononçait les sages maximes que la terre admirait ?... Est-ce là Papinien ? et la terre ne s'entr'ouvre pas [3] ? » Cette douleur est trop raffinée.

De même, qui ne trouve exagérées les paroles suivantes que prononce Gracilis à la vue de Plautia évanouie auprès du cadavre de Papinien : « Emportez Plautia avec le cadavre de Papinien. Venez, jeunes filles ; moi qui suis vivante et morte à la fois, il faut me soutenir, pour que j'accompagne les morts. Si mes larmes se tarissent, mon sang coulera à leur place [4]. »

C'est là de la rhétorique, la mère a fait place au poète qui déclame et aligne des phrases à effet.

Mais comment Plautia, cette femme dont l'amour conjugal est

[1] Acte V, 435.
[2] id. 461, 462.
[3] Ist diss Papinian ? Ist diss das Angesicht, 465
Nach dem sich Rom und Welt als seinem Leitstern richt?... 466
Ist diss der weisse Mund, ob dem die Erde starrt? 469
Ist diss Papinian? 473
Und kracht die Erden nicht? (acte V) 474
[4] Tragt ! tragt sie mit ihm hin ! kommt, Jungfern, helfft uns [nach ! 535
Ich lebendtodte folg euch todten. Wo die Bach 536
Der Thrænen sich verstopfft, so soll mein Blut abrinnen. 537
id.

mêlé de tant de violence, comprendra-t-elle l'amour maternel ?

Je suis heureux de reconnaître qu'elle est plus naturelle comme mère que comme épouse. En effet, comme toutes les mères, elle a une sorte d'intuition, sa tendresse s'alarme facilement et elle devine les dangers qui menacent son fils. Quand Macrinus demande l'enfant à Papinien pour le conduire auprès de l'empereur, elle s'écrie : « Mon fils, je vois déjà la hache prête à te frapper [1]. » Son cœur est bien celui d'une mère ; moins forte que Papinien, elle ne peut supporter la vue du cadavre de son fils, et elle s'évanouit de douleur. Gryphius a craint, sans doute, de ne pouvoir traduire ce désespoir, et, comme autrefois le peintre voilait dans son tableau le visage d'Agamemnon, parce qu'il ne savait comment rendre le chagrin d'un père qui sacrifie sa fille, de même le poète a concentré toute l'expression du chagrin dans un arrêt momentané de la vie chez cette pauvre mère.

Plautia a donc conservé quelque chose des sentiments naturels d'une mère ; c'est là une qualité que l'on retrouve aussi, jusqu'à un certain point, dans Julia, la mère de Géta que Bassian poignarde sous ses yeux. Elle assiste au début de la querelle entre Bassian et Géta, elle a le même pressentiment que Plautia, elle prévoit un accident, et elle s'efforce de le prévenir. Les raisons qui doivent apaiser l'irritation de Bassian, elle les puise dans son cœur de mère ; elle lui rappelle les soins dont elle a entouré son enfance, les dernières paroles de son père, l'affection qu'il lui a toujours témoignée ; elle affirme qu'elle l'aime comme son fils ! C'est encore son amour maternel qui la fait tomber aux genoux de Bassian, qui la jette au-devant du poignard qui menace Géta !

Ces sentiments, ces mouvements sont dérobés à la nature ; mais on dirait que l'auteur s'est épuisé, puisqu'aussitôt après la mort de Géta il retombe dans la déclamation. « Justice, disparais du monde ! cieux brisez-vous, étoiles craquez, vomissez les flammes bleues, vomissez le soufre ! Lumières du monde, tombez ; rochers, effrondrez-vous [2] ! »

[1] Acte V, 358.

[2] .....Recht der Welt vergeh!
Brecht Himmel! Sternen kracht! sprützt schwefelblaue [Flammen
Ihr Lichter jener Welt fallt! Klippen stürzt zusammen!
(acte II)

Que c'est prétentieux, que c'est recherché !

Ne doit-on pas adresser la même critique au passage suivant : « Dieux ! comment pouvez-vous voir ce spectacle ? Vous le voyez, et vous restez impassibles ! N'avez-vous donc plus de foudres pour frapper ? Vous armez donc pour rien votre bras de la foudre, ou ne frappez-vous de vos traits que *les chênes innocents* ? [1]» Qu'est-ce que des chênes innocents ?

C'est encore de la déclamation que l'invocation pompeuse à Thémis exprimée en neuf verbes qui se suivent en deux vers [2] !

Je trouve plus naturel l'appel à Sévère, son époux, qui, du haut de son trône dans l'Olympe, semble ne plus jeter sur les siens qu'un regard indifférent. Mais pourquoi se donne-t-elle, elle aussi, comme exemple de l'instabilité des choses humaines ? Pourquoi entasse-t-elle les antithèses sur les antithèses dans les vers suivants, où elle s'écrie en regardant le visage décoloré de son fils : « Ton visage s'anime tandis que le mien pâlit, tes joues se colorent d'incarnat pendant que la mort me saisit. Je ne sens plus le sang battre dans tes veines.... je m'engourdis, et je ne sais plus si j'ai encore le sentiment. Niobé, que ne puis-je... Salmacis, que ne puis-je me changer en une source de larmes [3] ? » Je paraphrase plutôt que je ne traduis ; je ne puis rendre mot à mot le texte du poète.

A mesure que les paroles s'échappent de sa bouche sa fureur augmente, sa violence redouble. Elle veut soulever l'armée contre Bassian, que dis-je ? elle veut le tuer de ses propres mains [4] ; elle invoque les Furies, les déesses de la

[1] Gœtter, schaut ihr dieses an ? 305
Schaut ihr und mœgt ruhig sitzen ?
Ist kein Strahl der treffen kan ?
Waffnet ihr euch nur umsonst mit den donnerschwangern [Blitzen ?
Oder tragt ihr eure Pfeil auf die lasterlosen Eichen ? 309
(acte II)

[2] Acte II, 317, 318.

[3] Dein Antlitz lebet noch, indem dar mein erblasst; 349
Der Wangen Purpur strahlt, weil mich der Tod umfasst. 350
.....Ich fühl' an dir die Adern nicht mehr spielen. 351
.....Ich bin erstarrt und fühle micht nicht fühlen. 352
O kœnnt' ich, Niobe ! 353
O kœnnt' ich, Salmacis ! in Thrænenstrœme fliessen ! id. 359

[4] Acte II, 371.

vengeance, elle leur dévoue Bassian, elle leur demande de le frapper, de lui faire expier cruellement son crime ! On voit à quelle exaspération l'amour maternel pousse Julia ; si l'on en excepte les sentiments qu'elle exprime avant la mort de Géta, tout son rôle est, d'ailleurs, déclamatoire. Julia est plutôt une furie qu'une mère, et ce qui cause sa fureur, c'est, à mon avis, autant l'idée de la ruine définitive de ses ambitieuses espérances, que la mort elle-même de son fils. L'ambition jalouse tient tant de place dans le cœur de cette femme, qu'elle absorbe presque tous les autres sentiments. C'est l'ambition déçue plus encore que la soif de la vengeance ou l'amour maternel, qui lui inspire l'idée féroce de faire arracher le cœur à Lætus parce qu'il a conseillé le meurtre de Géta ? Est-ce une femme, est-ce une mère qui parle, quand, avec une joie sauvage, Julia raille l'impuissance de son ennemi, quand elle lui dit que pour punir son crime « la croix, le plomb fondu, la poix et le bûcher sont la pire des choses [1]». Qu'est-ce que cette femme qui, à la vue du cœur de Lætus encore palpitant, sait trouver d'affreuses imprécations contre ses ennemis, et qui, par une bizarre ironie, supplie le soleil de se voiler la face ? Elle ne voit pas que c'est nous qui nous voilons le visage, pour ne pas voir une mégère qui nous fait horreur, carelle n'a plus rien de la mère, rien de la femme !

Tel est l'amour dans Gryphius. Nous avons pu voir que l'amour, en tant que passion,ne se rencontre que dans deux pièces: Catherine de Géorgie et Cardenio. Dans Catherine de Géorgie ce n'est pas au personnage principal que le poète a donné cette passion, mais bien au personnage secondaire. Dans les deux pièces il a peint l'amour violent, furieux, exagéré ; cet amour pousse à la folie, il excite à l'assassinat d'une part, au suicide, au sacrilège de l'autre. Dans cet amour il n'y a pas de nuance, il est toujours emporté, toujours agité, il n'y a pas d'intervalle entre les divers mouvements qu'inspire la passion. Pour Gryphius l'amour est une force brutale que rien ne peut comprimer; une fois entré dans l'âme, il la domine tout entière, il annihile les autres sentiments : de là le caractère exagéré de ses héros amoureux, de là l'uniformité que nous avons reconnue dans la peinture des différents mouvements de l'âme, qu'il s'a-

[1] Acte III, 581, 582.

gisse de l'amour paternel ou de l'amour maternel, de l'amour filial ou de l'amour conjugal. Quel que soit le sentiment, il est tellement puissant qu'il dépasse la mesure ; l'exagération, c'est par là que tous les héros de Gryphius se ressemblent, qu'ils soient amoureux, jaloux ou ambitieux.

La jalousie, Gryphius l'a étudiée aussi, non pas la jalousie entre deux rivaux, ou la jalousie dans le mariage ; c'est une jalousie spéciale, que j'appellerai la jalousie d'imagination.

Cette jalousie est, en effet, celle d'Abbas dans Catherine de Géorgie. S'il est jaloux, c'est un simple effet de l'agitation de son esprit. Qu'a-t-il à craindre ? Un rival ? mais la reine est prisonnière ! Il n'en est pas moins jaloux, cependant : il craint qu'elle n'aime plus tard, s'il lui rend la liberté, un autre que lui. C'est là, il faut l'avouer, une jalousie anticipée, qui est assez bizarre !

La jalousie qui agite Cardenio est de la même nature, quoique le motif en soit un peu différent. Lysandre a, il est vrai, épousé la femme aimée de Cardenio ; mais Cardenio a déclaré qu'il n'aimait plus Olympia, il a brûlé tous les souvenirs de son affection. S'il n'aime plus Olympia, d'où vient sa jalousie ? J'ai dit qu'après l'avoir aimée de cœur, il l'aimait d'esprit ; l'imagination, voilà donc la source de sa jalousie ; il veut punir Lysandre parce qu'il ne peut se faire à l'idée qu'il a épousé Olympia, qu'il n'aime plus lui-même, qui, par conséquent, devrait lui être indifférente.

Le mal dont souffre Célinde a la même cause. Elle sait bien que Cardenio ne l'a pas quittée pour une autre maîtresse, mais elle est jalouse à l'idée qu'il pourra aimer une autre femme. Cette jalousie ressemble à celle d'Abbas, elle ne repose sur rien, elle est toute dans l'imagination surchauffée du personnage.

Gryphius n'a donc pas à proprement parler peint la jalousie à la façon de Shakespeare. Que serait devenu Othello entre ses mains ? à quelles extravagances ne se serait-il pas laissé aller?

Non, quelle que soit la jalousie, elle a toujours le même caractère dans la tragédie de notre auteur : elle est dans l'esprit. Il a peint la jalousie du pouvoir et la jalousie des honneurs ; mais ce n'est qu'une variété de la jalousie d'imagination. Bassian et Abbas sont atteints de ce genre de jalousie, Bassian surtout.

Quelqu'un songe-t-il à contester à Abbas son autorité ? Non ; cependant il s'imagine que l'on interprétera comme un signe

de faiblesse la mise en liberté de la reine de Géorgie; on pourra croire qu'il a reculé devant la possibilité d'une guerre avec la Russie qui intercède pour la prisonnière, que sa puissance est inférieure à celle des Russes, que sais-je encore ? Bien plus, mettre la reine en liberté, c'est avouer qu'il a été vaincu par une femme! « que son bras a été trop faible pour une femme[1]. » Quelle idée, et qu'elle est bien digne de celui qui disait dans la scène précédente à son confident : « Un valet peut-il oser blâmer ce qui me plaît ? As-tu donc déjà oublié qui je suis. et qui tu es [2] ? » Un mot suffit pour lui faire croire que l'on doute de son autorité, et la jalousie s'éveille.

Bassian a absolument les mêmes idées. Il ne paraît pour la première fois qu'au 2e acte de la tragédie ; mais, dès le début, on sent le tyran qui goûte plus qu'il ne veut en avoir l'air les maximes de son confident Lætus, parce qu'elles répondent à ses inquiétudes secrètes. La jalousie est à l'état latent dans son esprit ; un mot bien placé lui donne un corps, en fait une chose réelle. La scène avec Géta le démontre [3].

Jusque là la plus parfaite entente n'avait cessé de régner entre les deux frères : quel changement brusque se produit après l'entrevue de l'empereur avec Lætus ! Un motif futile provoque les soupçons, et, par suite, la colère de Bassian, et quand un officier vient le prier de la part de Géta de retarder la signature d'un décret, il s'écrie aussitôt : « Quoi ! veut-il donc nous imposer des lois ? Qui sommes-nous ? Qui est-il ?..... Sommes-nous un jouet entre ses mains [4] ? » La passion a marché à grands pas, car il s'imagine déjà que son frère est « un ennemi qui cherche à le perdre [5]. » Chez lui la passion n'a qu'un mouvement : « Comment pouvons nous supporter plus longtemps cette contrainte, cet outrage ? » s'écrie-t-il [6]. Aussi sa colère éclate-t-elle dès les premiers mots de Géta. A son frère qui lui souhaite

[1] Acte II, 190.

[2] Darf sich ein Knecht vermessen 85
Zu læstern was uns lieb ? Hast du sobald vergessen 86
Was Abas sey und du ? (acte II) 87

[3] Acte II, scène I.

[4] Was ? will uns Antonin nunmehr Gesetze stellen ? 107
Wer sind wir ? Wir und er ? Darff er wohl Urtheil fællen ? 108
Sind wir sein Gaukelspiel ? id. 110

[5] Acte II, 114.

[6] id. 119.

la bienvenue, il répond : « Nous vous souhaitons de ne pas vouloir vous élever plus haut que ne le permettent votre propre salut et l'intérêt de Rome [1]. » Tout son caractère se peint dans ces vers ; il pourra tuer à l'occasion, si un meurtre lui semble utile.

Mais continuons. A cette brusque attaque, Géta répond : « Notre but unique est votre bonheur et celui des Romains [2] » et Bassian réplique : « La bouche le dit, mais ces sentiments sont bien loin du cœur [3]. »

La querelle s'envenime jusqu'au moment où un mot de Lætus : « Le prince supporte-t-il cet affront [4] ? » déchaîne la jalousie de Bassian : il plonge son épée dans le cœur de son frère [5].

C'est là le seul exemple de la haine fraternelle que l'on trouve dans le théâtre de Gryphius ; comme toujours, elle a pour origine la jalousie du pouvoir. Dans le cas présent, elle met en pleine lumière la violence de la jalousie de Bassian, qu'une simple parole pousse au fratricide.

Le monologue du 3[e] acte ajoute un trait de plus à la peinture de cette passion. Un soupçon traverse l'esprit de Bassian : Lætus n'aurait-il pas des vues intéressées, pour lui conseiller avec tant d'insistance le meurtre de Géta ? Pour Bassian, le soupçon et la réalité ne font qu'un ; il soupçonne Lætus de trahison, donc il est coupable. Il le sacrifie donc aussitôt, et lui envoie l'ordre de s'ouvrir les veines. Or, les paroles de Cléander qui est allé demander à Julia le corps de Géta ne font que confirmer ses soupçons, et, sans chercher à en vérifier l'exactitude, il ordonne, pour aggraver le châtiment de Lætus, de le livrer à la vengeance de Julia !

Mais le côté qui met le mieux en relief la jalousie de Bassian, c'est la résistance de Papinien à ses ordres. Le soupçon est, en effet, inné chez lui, car lorsque Cléander lui rapporte le refus de Papinien, la première idée qui lui vient à l'esprit,

1 Wir ihm und dass er sich nicht hœher mag erheben,
Als sein selbst eigen Heil und Nutz der Rœmer will.
(acte II)

2 Acte II, 166.
3 id. 167.
4 id. 261.
5 id. 262.

c'est que Papinien veut flatter le peuple et exploiter son mécontentement contre lui : « Il a un tout autre but... Pourquoi ? Le peuple est heureux quand un cri discordant s'élève contre le prince[1]. » Les soupçons naissent aussitôt en foule dans son esprit, il voit déjà toute une conspiration formée contre lui : c'est Plautia qui excite son mari contre lui par esprit de vengeance[2]. « C'est elle qui l'a ensorcelé, qui l'a poussé à braver celui qui, d'un seul geste, peut aiguiser des milliers de glaives, » s'écrie-t-il[3] ; et plus loin « il faut approfondir la chose »[4]. Dans l'esprit de Bassian, Papinien est déjà coupable ; la moindre résistance lui paraîtra désormais un acte de rébellion contre son autorité ; c'est dans toute sa force la jalousie d'imagination.

On entrevoit, dès le début de son entretien avec Papinien, le danger qui menace l'honnête homme, qui a le tort de vouloir rester honnête. « Est-ce là Papinien qui... ne reconnaît pas le danger qui le menace[5], » lui dit-il ? C'est en vain que Papinien proteste de la droiture de ses intentions, il ne fait que confirmer l'empereur dans ses soupçons : « Nous connaissons ton cœur, » interrompt Bassian,[6] « tes belles paroles ne nous éblouissent pas », et encore : « On cherche à venger la chute de la sœur par la mort du beau-frère, » et il ajoute : « Il faut obéir[7]. » L'obéissance de Papinien sera pour lui la preuve de son innocence ; cependant, il se hâte, afin de pouvoir sévir contre lui, de répandre le bruit d'une conjuration[8], car, au fond, il est persuadé maintenant qu'il conspire ! Il le lui dit, du reste, franchement, dans l'entrevue du 5e acte : « à quoi sert de nous leurrer par de vaines paroles..... quand

[1] Nein ! nein ! die hohe Seel hat ein viel weiter Ziel 21
Warum ? des Pöbels Lust blüht, wenn ein falsch Gesch[rey 38
Sich an die Fürsten macht..... (acte IV) 39

[2] Bassian avait répudié la sœur de Plautia.

[3] Sie hat den werthen Mann verzæubert und verwirrt, 65
Dass er sich unterfængt, sich dem zu widersetzen, 67
Der durch ein Wincken kan viel tausend Schwerdter wetzen. 68
id.

[4] .....Man muss die Sach ergrunden. id. 103

[5] Acte IV, 115, 121.

[6] id. 147, 148.

[7] id. 171, 175.

[8] id. 194.

on viole étourdiment la foi jurée... Ne connaît-on pas les chefs de la conspiration qui voulaient, en nous assassinant, faire monter Géta sur le trône [1]. » L'étonnement de Papinien est pour lui une nouvelle preuve de sa culpabilité.« Pourquoi ce trouble, pourquoi cet abattement, pourquoi cette indécision ? Voyez, sa conscience l'accuse [2]. »

C'en est fait, Bassian est convaincu que Papinien conspire; plus il se défend, plus la conviction s'affermit dans son esprit. La résistance de Papinien l'exaspère, toute sa jalousie se révolte, et il s'écrie : « Sera-t-il dit à Rome que Papinien nous a résisté ainsi ? Rome et le camp devront-ils donc toujours aller de l'un à l'autre ? Dieux ! s'il ne nous avait rendu des services si importants .. mais, du moment qu'il s'agit du sceptre, les services et l'amitié ne comptent plus [3]. » C'est encore la jalousie du pouvoir qui le décide à le faire mourir : « Nous avons répandu son sang, nous avons excité sa soif de vengeance ; si cette mort ne le touchait pas, il n'aurait pas un cœur de père [4]. » La tête de Papinien qui tombe sous la hache du bourreau le met pour toujours à l'abri de sa vengeance.

La jalousie du pouvoir dans Bassian ressemble donc à celle qu'éprouve Abbas ; elle est violente et exagérée comme les autres passions des héros de Gryphius. Or l'auteur a peint aussi la jalousie chez la femme... Julia et Plautia sont jalouses, l'une du pouvoir, l'autre des honneurs.

Julia ne peut se consoler du changement de position qui résulte pour elle de la mort de Sévère ; elle voudrait ressaisir le

[1] Was ists, dass man uns stets mit Worten eingewiegt, 166
Dass man so steiff auf Recht und Heiligkeit kan pochen ? 167
Wenn man verschworne Treu leichtsinnig hat gebrochen. 168
Kennt man die Hæupter nicht, die sich auf uns verschworen 175
Und Getam zu dem Thron durch unsern Tod erkohren ? 176
(acte V)

[2] Wie steht er so verwirrt, so starrend, was zu schliessen ? 179
Schaut an ! Ihn überweist sein überzeugt Gewissen id. 180

[3] .....Soll unser Land denn sagen, 299
Wie steiff Papinian sich gegen uns getragen ?.... 300
Soll Rom und Læger denn stets auf uns beyde sehen... 303
O Gœtter ! hætt er uns nicht tausendfach verpflicht... 305
Doch, wenns an Scepter geht, gilt Dienst und Freundschaft 306
[nicht. id.

[4] Acte V, 307-311.

pouvoir, ou tout au moins regagner son ancienne influence; c'est là le motif qui la pousse à sonder les intentions de Papinien au début de la tragédie, car, avec son appui, elle conserverait son crédit. Elle est donc jalouse et ambitieuse, c'est, du moins, le caractère que lui attribue Plautia dans la scène avec son chambellan : « Tous les gens honnêtes n'ont-ils pas dû fuir dans un exil lointain, pour se mettre à l'abri de son ambition impérieuse [1] » ?

C'est cette jalousie du pouvoir qui attise son chagrin de mère, car la mort de Géta ruine toutes ses espérances : « Un moment change la splendeur en néant, la couronne en chaînes, la gloire en honte, la joie en profonde douleur », s'écrie-t-elle avec dépit après la mort de son fils [2].

A quoi attribuer son étrange idée d'offrir sa main à Papinien [3], si ce n'est à la jalousie du pouvoir ? Sous l'influence de l'ambition elle en arrive aux excès : ailleurs [4], elle voulait soulever l'armée, ici elle n'hésite pas à s'offrir à Papinien, elle l'invite à répudier sa femme, pour satisfaire sa passion ! « Le désir de commander, non pour de grands desseins, mais pour être maîtresse, et pour donner toute carrière à ses passions, voilà l'ambition d'Agrippine. » Ces paroles de M. Nisard [5] et encore celles-ci : « régner pour régner sans contradiction et sans obstacle » ne s'appliquent-elles pas à Julia ? Entre son ambition et celle d'Agrippine il y a bien des points de ressemblance.

Telle n'est pas l'ambition de Plautia, car elle est ambitieuse, elle aussi, et son titre de belle-sœur de l'empereur, de femme du premier personnage de l'état après Bassian, lui assigne des honneurs auxquels elle tient ; aussi reproche-t-elle à Julia de chercher à éloigner Papinien d'elle [6], de vouloir renverser Papinien lui-même [7].

Cette ambition est, cependant, plus douce : c'est une ambition

[1] Acte I, 260-261.

[2] .....Ein schneller Augenblick
Die Herrligkeit in nichts, die Kron in Band und Strick,
Die Ehr in Schmach, die Lust in tiefste Schmerzen en-
[det. (acte II)

[3] Acte V, 9.

[4] Acte II.

[5] Hist. de la litt. française. Paris, 1889, vol III, chap. III, p. 48.

[6] Acte I, 268.

[7] id. 269, 270.

toute féminine. Plautia aime les honneurs, et craint de les perdre en perdant Papinien, mais, à la différence de Julia, son amour des honneurs ne la pousse pas à des actes de violence, elle se borne à protester avec énergie. D'ailleurs, ce n'est là qu'un côté de son caractère, et je ne l'ai cité que pour faire ressortir davantage le caractère de la jalousie de Julia.

Julia est jalouse et ambitieuse; son ambition, c'est l'ambition de Lætus, c'est l'ambition de Balbus. Tous les trois veulent tenir le pouvoir, pour le pouvoir lui-même, tous les trois aiment l'autorité, et ne peuvent se résigner à ne jouer qu'un rôle secondaire. De même que pour Julia, pour Balbus et pour Lætus tous les moyens sont bons pour arriver au trône. Étudiez les sentiments de Balbus : celui-là est un ambitieux doublé d'un factieux. Il ne se contente pas de nourrir des projets, il veut les mettre à exécution. Capable de concevoir un projet de révolte, il ne craint pas de le dévoiler, d'exciter à la révolte le propre confident de l'empereur! et, quand celui-ci lui rappelle les soucis du trône, il s'écrie : « Raison d'enfants que cela! Un héros se rit de ces folles terreurs. Un homme, pour vivre un seul jour sur le trône, bravera tous les dangers[1]. » Polynice ne parle pas autrement dans Garnier.

Bien plus, quand Exabolius rappelle la paix dont jouit l'empire, Balbus répond : « Pourquoi attribuer aux autres ce que j'ai fait seul? Sa vie et sa couronne dépendent de moi... Sans moi vous n'auriez bientôt plus d'empereur... son sceptre, sa couronne, son sang dépendent de mon épée[2] ».

Balbus agit, il réunit les conjurés, il est impatient de monter sur le trône, chaque minute perdue lui semble si longue! L'ambition l'agite, l'orgueil le possède, il est tout passion. Il se croit indispensable, il se croit au-dessus des lois et en abuse; on n'oserait pas s'attaquer à lui, il croit pouvoir mener l'exécution de son projet au grand jour; il perd toute prudence.

Chez lui l'ambition est brutale, c'est un feu qui le dévore, feu toujours ardent au même degré; en lui le factieux est aussi emporté que l'ambitieux.

De l'ambitieux il a toute l'audace, mais il n'a pas la prudence qui est indispensable à ceux qui veulent arriver à leur but,

[1] Léon l'Arménien, acte I, 414, 415, 416.
[2] id. id. 453, 454, 462, 467.

Balbus est tout en dehors, il dit à tous et au hasard ce qu'il pense; c'est ce qui cause sa ruine. Il n'a pas les qualités d'un chef de parti, mais il serait son meilleur soldat.

L'ambition a un tout autre caractère chez Lætus. Comme Balbus, il vise au trône, mais combien il est plus adroit! Il sait qu'il ne faut rien risquer, que trop parler nuit. Il n'attaque donc pas les obstacles de front, il essaie de les tourner, il avance peu à peu. Il pousse l'empereur à assassiner Géta, sous prétexte que deux rois ne peuvent s'asseoir « commodément[1] » sur le même trône, et se dit en lui-même : « Nous sommes maintenant d'autant plus près du trône » [2]. Mais il se garde bien de parler de ses projets. « Plus la montagne est haute, plus elle est escarpée », dit-il [3], et il cherche à connaître le fond du cœur de Papinien, le défenseur de l'empereur. C'est lui qui l'arrête, c'est lui qu'il craint!

L'ambition de Lætus est aussi ardente que celle de Balbus; l'un et l'autre ne reculent pas devant le crime, mais Lætus est plus calme, son ambition est moins emportée, moins folle que celle de Balbus. Chez Lætus il y a plus de raison, chez Balbus plus d'emportement; dans Lætus il y a du calcul, l'ambition est plus froide, dans Balbus tout est audace; l'ambition de l'un est un feu vif qui couve sous la cendre, celle de l'autre est une flamme ardente qui brûle, et le force à avancer sans trêve ni repos.

Au reste, la violence n'est pas étrangère à l'ambition de Lætus; il exprime à peu près les mêmes idées que Balbus après son arrestation. « Maudit soit celui qui se fait esclave quand il peut régner, » s'écrie Balbus [4]; « Tu triomphes, Bassian, parce que tu m'as prévenu », dit Lætus [5], et il nous dévoile toutes ses secrètes machinations. Son grand monologue du 3e acte nous fait pénétrer très avant dans son âme, et nous éclaire sur le caractère de son ambition. Là, ce froid calculateur avoue qu'il n'a échoué que parce qu'il a trop calculé! Il a songé à tuer Bassian dans la mêlée qui a suivi la mort de Géta; par prudence il a reculé, c'est ce qui l'a perdu.

[1] Papinien, acte II, 7.
[2] Acte III, 219.
[3] id. 220.
[4] Léon l'Arménien, acte I, 486, 487.
[5] Papinien, acte III, 206.

Lætus pousse donc à l'excès ce que Balbus néglige trop, et tous deux périssent, l'un par excès d'audace, l'autre par excès de prudence. Au fond, cependant, leur ambition a un point de ressemblance : elle fait naitre en eux l'idée du crime, elle les pousse à la violence, Lætus est un vrai frère de Bassian et d'Abbas.

Il me reste à parler d'un autre sentiment que Gryphius a peint aussi chez un de ses personnages : c'est la soif de la vengeance, que l'on trouve dans le rôle de Julia.

Nous connaissons le caractère de ce personnage, nous savons à quel degré de violence la douleur et la colère le poussent. Que sera-ce quand l'idée de la vengeance entrera dans son esprit ? Car cette soif de vengeance est inséparable de l'ambition chez Julia : elle résume toutes ses déceptions comme mère, comme impératrice, comme femme !

C'est la soif de la vengeance qui l'excite à soulever l'armée, à offrir sa main à Papinien ; elle veut à tout prix renverser l'empereur, pour ressaisir le pouvoir et se venger de ses ennemis. Mais la scène où la passion de la vengeance atteint à l'apogée, c'est celle qui termine le 3[e] acte de Papinien ; le spectacle est sauvage, barbare, révoltant. La vengeance, Julia la veut raffinée, elle regrette que son ennemi ne puisse mourir qu'une fois, et elle s'ingénie à trouver un supplice qui prolonge son agonie, ne fût-ce que d'une minute ! A la vue du sang qui coule de sa poitrine entr'ouverte, elle a des cris de bête fauve, elle contemple avec un féroce plaisir son corps pantelant que déchirent avec une savante lenteur des bourreaux émérites. Arracher le cœur à un être vivant, certes, c'est là une vengeance peu commune ; mais elle ne satisfait pas encore la rancune de Julia ! Elle s'acharne après le cadavre de Lætus, elle fait brûler son cœur, elle en jette les cendres aux vents au milieu des plus affreuses imprécations !

Cette passion est au niveau de toutes celles que l'auteur a prêtées à ses héros. Nous avons essayé de les analyser ; nous croyons en résumer fidèlement le caractère en disant qu'elles sont toujours exagérées. La violence y domine, qu'il s'agisse de l'amour d'un sexe pour l'autre, de la jalousie, de l'ambition, de l'amour dans la famille. Les passions des différents personnages touchent à plusieurs autres en même temps, et cette complication de sentiments violents les fait ressembler à des êtres étranges, dont l'esprit est mal équili-

bré. La raison semble n'être qu'un vain mot pour eux, car la passion les domine, et ils ne paraissent vivre que pour et par la passion. L'imagination est inséparable de cette conception des passions; aussi les différents personnages dont nous avons étudié le caractère sont-ils presque toujours des êtres contre nature, ou tout au moins des êtres qui n'ont que fort peu de chose de la nature humaine. Ce ne sont des êtres ni comme ils sont, ni comme ils devraient être, ils touchent trop souvent à l'impossibilité, ce sont des idées personnifiées, que l'auteur rend bizarres à force de vouloir les rendre grandes.

« Quand on représente une passion ordinaire, il y a une règle et une mesure, l'auteur voit comment agissent les passions des hommes en général, et il les montre telles qu'il les voit. Mais quand il représente un caractère ou une passion extraordinaire, où est la règle et la mesure ? S'efforçant d'imaginer ce que doit faire et ce que doit dire un homme de ce genre, il prend à tâche de s'écarter des sentiments généraux, c'est-à-dire du vrai. Il ne se croit jamais trop violent et trop emporté, et il dépasse le but par crainte de ne pas l'atteindre [1].» Cela semble écrit pour Gryphius.

[1] Saint-Marc Girardin, Littérature dramatique, vol I, p. 8.

§ II. LES PASSIONS CHEZ LES PERSONNAGES PASSIFS.

1° L'abnégation, 2° la lassitude de la vie, 3° la soif de la mort, 4° la superstition.

Les personnages passifs n'ont pas, à proprement parler, de passions; ils ne connaissent ni l'amour, ni la haine, ni la jalousie, ni la vengeance ; dans leur âme ne se livre aucune lutte entre la raison et les passions : le calme est leur état habituel.

Cependant, c'est à dessein que je parle des passions chez les personnages passifs : leurs sentiments sont si puissants, qu'ils prennent une teinte de violence, qu'ils deviennent de véritables passions, qui les agitent comme les passions ordinaires. Tout sentiment exagéré touche de près à la passion ; les personnages passifs de la tragédie de Gryphius sont donc, dans leur genre, aussi passionnés que les personnages actifs.

Or, tous les protagonistes partagent les mêmes sentiments: l'abnégation, la lassitude de la vie, la soif de la mort ; ils ont, de plus, une tendance très-marquée à la superstition.

Étudions, en effet, le rôle de Catherine de Géorgie. Elle est indifférente à la terre et aux passions du monde : Dieu, c'est là sa passion, c'est sa pensée de tous les instants, c'est sa vie. Se soumettre à Dieu, considérer les malheurs comme une épreuve envoyée par le Tout-Puissant, ou comme une punition de ses péchés, voilà sa théorie : se sacrifier pour Dieu, voilà son idéal.

J'ai déjà examiné les différentes situations dans lesquelles le poète nous a présenté son héroïne; on a pu voir que dès le début, elle prend soin de bien expliquer la nature de ses sentiments. Dans la prière qui forme son entrée en scène, elle fait sa profession de foi; c'est Dieu qui la frappe : « Quand délivreras-tu mon âme des liens du corps qu'assaillent sans trêve peines et souffrances [1] », et plus loin : « Rédempteur ! combien de temps supporterai-je le joug de la vie [2] ? » La vie est une

[1] Wann heissest du die Seel aus diesen Gliedern scheiden, 230
Die immer stetes Ach mit heisser Pein beschwert? (acte I) 231
[2] Erlœser ! ach wie lang zieh ich in diesem Joch? id. 284

charge pour elle, elle le répète sans cesse [1] : elle ne la considère que comme un lieu de souffrances, une vallée de larmes qu'elle ne quittera jamais assez vite. Elle croit que Dieu ne la conserve sur la terre qu'en punition de ses fautes; elle aspire donc à la fin de la vie comme à la fin de ses maux.

Toutefois, la haine de la vie n'a pas pour elle les conséquences ordinaires de cette passion, car elle ne songe jamais au suicide. La religion est sa sauvegarde; sa confiance en Dieu est trop grande pour qu'elle doute un seul instant de lui, et essaie d'empiéter sur sa toute-puissance, en abrégeant elle-même le terme imposé à ses souffrances. « Je veux supporter sans faiblir les souffrances dont il plaît à Dieu de m'accabler », dit-elle [2]. Elle croit à une force surhumaine que Dieu donne à ses élus pour les soutenir dans leurs misères [3]. C'est cette croyance qui la soutient dans toutes ses épreuves, qui la pousse à résister à Abbas, qui lui donne la force nécessaire pour braver les menaces de mort, pour endurer les supplices les plus affreux. Telle nous la voyons dans son entrevue avec Abbas, lui avouer que la mort est le plus ardent de ses vœux, et lui donner une leçon de morale, telle nous la retrouvons dans son entrevue avec l'ambassadeur russe. Dans la scène où Imanculi s'efforce de la décider à céder aux désirs d'Abbas, elle fait un cours sur la religion chrétienne, sur la gloire de celui qui meurt pour la vérité et pour la religion.

Mais, rien ne met mieux en lumière son caractère que la scène où Imanculi lui montre l'ordre de mort signé par Abbas! Avec quelle joie n'exalte-t-elle pas le martyre qu'elle va subir : « Le martyre est, sans doute, nous l'avouons, difficile à endurer; mais que ne peut oser une âme que Jésus fortifie [4]? » Le martyre, c'est pour elle le grand repos [5]. Elle remercie Abbas de lui faire gagner l'éternité [6], elle manifeste sa joie dans des stances remplies de la foi la plus ardente, ou plutôt d'un fanatisme surhumain. Elle regrette de ne pouvoir subir le mar-

[1] Acte I, 767, 824, 826; acte IV, 230, 236, 264, 275, 304.
[2] id. 397, 398.
[3] Acte IV, 226, 246.
[4] Die Marter, wir gestehens scheint freilich nicht zu tragen, 245
Doch was kan solch'ein Geist, den Jesus stærkt, nicht 246
[wagen. (acte V)
[5] Acte IV, 250.
[6] id. 260.

tyre qu'une fois [1], car : « ces courtes souffrances ne valent pas l'honneur que Dieu réserve dans l'éternité [2]. » Elle se regarde comme la fiancée du Christ, elle le supplie de la défendre contre sa faiblesse naturelle [3] !

La situation est la même dans la scène où elle fait ses adieux à ses suivantes; la reine de Géorgie n'a rien de la femme, rien de la faiblesse de la créature humaine : elle supportera, sans défaillir un instant, les atroces supplices dont l'auteur fait la description détaillée au 5[e] acte. Que dis-je ! au moment où après l'avoir torturée, le bourreau l'étendra sur un lit de feu, elle aura encore la force de s'écrier : « O mort, tu es la bienvenue [4]. »

Ce rôle, je n'ai pas besoin de le dire, est froid et monotone, parce qu'il n'offre aucun développement de caractère. L'auteur nous présente toujours son héroïne dans les mêmes situations ; par suite, elle exprime toujours les mêmes sentiments aussi bien à la fin, qu'au milieu, qu'au début de la pièce. Comme les situations ne varient pas, les pensées ne sauraient varier. Catherine de Géorgie n'est pas un être humain, c'est une abstraction, c'est une créature qui n'a rien de la terre ; l'Éternité le dit dans le prologue [5]. La patience qu'elle oppose aux douleurs morales et physiques est surhumaine; aussi nous laisse-t-elle froids. Nous nous détournons avec horreur des supplices, et la victime nous a dit si souvent qu'elle ne vit pas sur la terre, qu'il ne s'établit entre elle et nous aucun courant de sympathie. On peut l'admirer, mais l'admiration est essentiellement froide, c'est un sentiment qui passe vite.

Le personnage de Papinien est conçu au même point de vue.

Dès le début il exprime, lui aussi, ses sentiments de lassitude : « Je suis fatigué des honneurs et des charges [6]. » Il demande à mourir [7] et cette idée revient souvent dans ses discours [8]. Il partage donc avec Catherine de Géorgie la passion de

[1] Acte IV, 277.
[2] id. 278, 279.
[3] id. 289, 294.
[4] Acte V, 119.
[5] « Nicht irdisch auf der Erd. » prologue, vers 88.
[6] Acte I, 322.
[7] id. 326.
[8] Acte IV, 313, 464, 468; acte V, 313.

la mort, l'amour du néant. L'idée qui les guide, est, du reste, la même.

Tandis que la reine de Géorgie résiste au nom de la religion aux persécutions d'Abbas, Papinien s'appuie, pour résister à Bassian, sur son amour de la justice, sur sa conscience. Pas de compromis avec la conscience, telle est sa devise ; quelle que soit sa situation, quels que soient les dangers qui le menacent, la conscience parle avant tout, c'est le guide du héros de Gryphius. Il l'oppose aux récriminations de Julia, aux accusations de ses ennemis, à la calomnie, aux offres des capitaines, aux instances de Bassian. Avec quelle énergie ne revendique-t-il pas les droits de la conscience dans la scène où Cléander lui demande d'écrire l'apologie du meurtre de Géta ! Avec quelle force ne condamne-t-il pas le crime de Bassian ! Quelle réponse superbe que celle-ci : « Celui qui meurt pour la vérité brave toutes les souffrances du monde [1]. » Il faudrait citer toutes ses paroles pour donner une idée de sa fermeté en face des dangers que lui fait entrevoir Cléander : mort pour lui, perte de biens pour sa famille, mort de son fils, misère où se trouvera Plautia. « Tout plutôt que de porter la moindre atteinte à la justice », s'écrie-t-il [2]. »

Il affirme encore nettement les droits de la conscience dans cette réponse à l'empereur qui le menace de lui retirer ses charges : « L'empereur peut se passer de mes services, moi je ne puis me passer de ma conscience [3] », et encore dans la scène où Macrinus le dépouille de ses dignités : « Je les considère comme une lourde charge, comme une poignée de fumée, rien ne nous pare plus qu'une main pure [4]. » La scène avec les capitaines [5] en fournit un autre exemple. Il leur rappelle la fidélité qu'ils ont jurée à l'empereur, et ajoute que celui qui viole sa parole est toujours exposé aux reproches de sa conscience [6]. Il termine en disant : « N'insistez pas, la frayeur envahit mon âme. Écouter vos paroles, c'est déjà une honte pour moi, car mon cœur pur craint même de penser à

[1] Wer vor die Wahrheit stirbt, pocht aller Zeiten Noth.
(acte III) 472

[2] Acte III, 482.

[3] Acte IV, 184.

[4] id. 316, 317, 346.

[5] id. dernière scène.

[6] id. 416.

de pareils forfaits [1]. La situation est encore la même dans son entrevue avec le chambellan de Julia qui lui offre la main de l'impératrice. A cette proposition, il répond d'un seul mot : « Je veux mourir fidèle à l'empereur [2], » et quand son interlocuteur lui rappelle que la mort le menace, il se borne à dire : « La vertu fait pour moi de la mort un lit d'honneur que j'estime bien plus que les trônes et les couronnes de laurier [3]. »

La pureté de sa conscience, il l'affirme encore dans sa seconde entrevue avec Bassian [4], et plus loin : « La plus belle victoire pour moi, c'est de conserver ma conscience pure [5]. » Au moment de mourir, il revient sur cette idée. Il est heureux de mourir « pure victime expiatoire des querelles de la cour [6], » et d'entrer « après une longue vie de souffrances dans l'éternel repos [7].»

Le rôle de Papinien ressemble, on le voit, à celui de Catherine de Géorgie. Papinien résiste au nom de la conscience, la reine au nom de la religion; Papinien représente le martyre de la justice, Catherine de Géorgie le martyre de la religion. Les théories et les sentiments des deux personnages sont, par suite, les mêmes, et Papinien est aussi froid, aussi monotone, aussi peu humain que la reine de Géorgie.

Passons maintenant au rôle de Stuart. Nous retrouvons au début de la pièce les pensées qui nous ont déjà frappés dans les autres tragédies de notre auteur. Stuart a la passion de la mort : « Je suis fatigué de la vie » dit-il à l'évêque Juxton [8]; il n'aspire qu'à mourir. Comme les autres héros du théâtre de Gryphius, il rappelle l'instabilité des choses humaines, l'éternité seule a pour lui des charmes, « l'éternité nous donne un sceptre qu'aucune mauvaise fortune ne peut briser [9]. » Il est donc détaché des liens de ce monde, il s'abandonne à Dieu :

[1] Setzt uns nicht ferner zu ! Die Seele wird erschreckt 421
Ich bin durch eure Wort und Aussprach hart befleckt. 422
Ein reines Herz hat Scheu, an solche That zu denken (acte IV) 423

[2] Acte V, 19.
[3] id. 31, 32.
[4] id. 193.
[5] Diss ist der hœchste Sieg, dass mein Gewissen rein, (acte V) 266
[6] Acte V, 318.
[7] id. 326.
[8] Acte I, 227.
[9] id. 256, 257.

« J'espère qu'il donnera le bonheur à son serviteur », dit-il encore à l'évêque [1]. Ailleurs il demande à Dieu de l'amener « au port du salut [2]. » Comme Papinien, comme Catherine de Géorgie, Stuart s'attache à refouler tous les sentiments au fond de son cœur : « Mon cœur de père ressent ces douleurs si vives, mais mon esprit s'efforce de les surmonter et repousse bien loin le chagrin » affirme-il [3] après une entrevue avec ses enfants. C'est pour se consacrer tout entier à Dieu qu'il cherche à faire taire ainsi les sentiments les plus naturels. Il supplie Dieu « d'enflammer son esprit du feu sacré [4] » « La terre nous dégoûte, le ciel nous appelle », dit-il plus loin [5]. Comme Papinien il demande à Dieu de ne pas faire expier sa mort à ses meurtriers. Il mourra tranquille, il sait que Dieu lui donnera la force nécessaire pour supporter le supplice [6], il a hâte de quitter le séjour « qui n'offre qu'angoisses, que longues souffrances [7]. »

Ce rôle, ai-je besoin de le dire? n'est pas plus animé, plus varié, plus émouvant que celui de Papinien.

Papinien, Catherine de Géorgie et Stuart sont les trois personnages qui mettent le mieux en lumière la théorie tragique de Gryphius ; cependant je dois parler aussi de Léon l'Arménien, car ce personnage occupe une place particulière dans l'œuvre de notre auteur [8].

Qu'on le remarque bien, Léon est, comme tous les protagonistes de Gryphius, un personnage souffrant. Sa faiblesse de caractère cause ses angoisses, le rend passif, et, par suite, amène sa ruine.

En effet, il sait que Balbus conspire contre lui, et il n'ose pas le faire incarcérer. « Son parti est trop puissant », dit-il [9]. Il craint, et cette crainte est la source de ses tourments,

[1] Acte I, 234.
[2] id. 324.
[3] Muss schon ein Vaterherz die harten Riss' empfinden 432
Doch müht der Geist sich hoch diss Leid zu überwinden 433
Und schlægt den Jammer aus. (acte I) 434
[4] Acte IV, 4.
[5] id. 11, 12.
[6] id. 55, 214.
[7] id. 81.
[8] Voir plus haut, 2e partie, chapitre III.
[9] Acte I, 178.

comme le démontre le long monologue qui ouvre le IIe acte, et précède la scène de la condamnation de Balbus. Il redoute Balbus enchaîné, et, cependant, il lui accorde le délai qu'il demande pour écrire à sa famille avant de mourir ! Mais quelles angoisses n'éprouve-t-il pas !

Nous avons dit que le trait dominant de son caractère est la faiblesse. C'est par faiblesse qu'il cède à la prière de Théodosia, et retarde de deux jours le supplice de Balbus! Cependant, il pressent le malheur qu'entraînera pour lui cet acte de clémence : « Tu maudiras cette heure, tu maudiras cette clémence » dit-il à Théodosia [1]. Ce sursis accordé à Balbus est pour lui une nouvelle cause de craintes et d'agitations qui se manifestent aussitôt par un rêve où il entend l'esprit de Tarasius lui prédire sa mort, et inviter Balbus à le frapper.

On peut s'imaginer l'effet produit sur l'esprit impressionnable de Léon par cette apparition ! L'épouvante s'empare de lui ; il a beau discuter les paroles du spectre, il s'efforce en vain de réfuter en lui-même les arguments que lui suggère le commentaire des paroles de Tarasius ; on sent que la frayeur le domine, qu'elle paralyse toutes ses forces. « Mon cœur est saisi d'angoisse », dit il [2], et plus loin : « Le cri de vengeance résonne encore à mon oreille [3] » « Je vois mon empire s'écrouler [4] ». Alors il se demande si « Dieu n'indique pas par des signes le moyen d'éviter la mort [5]. » Il cherche à lutter contre la terreur qui l'envahit de plus en plus, et, pour bien se convaincre que ses craintes sont vaines, il va voir si Balbus est bien gardé dans sa prison. Mais là il reçoit le coup le plus terrible ; il trouve le prisonnier couché sur un lit de pourpre ! « C'en est fait de moi », telles sont les premières paroles qu'il adresse en revenant de la prison à son confident Exabolius [6], et plus loin : « Mais où se portent mes pensées ; c'est la dernière nuit que le ciel m'accorde [7]. » Il lui raconte son rêve et conclut ainsi :

[1] Du wirst die Stunde noch, du wirst die Gunst verfluchen.
(acte II) 611

[2] Acte III, 118.

[3] id. 120, 121.

[4] id. 124.

[5] id. 145, 146.

[6] id. 213.

[7] Wie denken wir so weit ! Diss ist die letzte Nacht 269
Die uns der Himmel gœnnt. (acte III) 270

« Le ciel a souvent par des rêves dévoilé de grandes choses[1]. »
et il rappelle que le songe de l'empereur Maurice s'est réalisé[2].

C'est surtout dans ces paroles que se trahit l'état de son âme : « Cette vision m'a ému au point d'arracher l'âme à mon corps[3]. » Ce sont ses dernières paroles, c'est l'aveu de sa faiblesse et de son abattement, c'est son agonie qui commence, il a conscience qu'il va mourir ! Il croit que le rêve est une manifestation de la volonté de Dieu : résister serait inutile ou même impie ; il se soumet aux décrets impénétrables de la Providence.

Si jusque-là il s'est défendu, s'il a pris une part active à la pièce, son rôle est désormais fini, il devient passif. Que dis-je ! il ne reparaît plus sur la scène, et laisse ainsi aux conjurés le temps de consulter l'esprit infernal sur le résultat de leur entreprise, de préparer leur plan et de le mettre à exécution. Au 5e acte un messager annonce brusquement sa mort : le rêve l'a réduit à l'inaction absolue : il est donc taillé, lui aussi, sur le patron des autres personnages de Gryphius.

En résumé, nous trouvons dans le théâtre de Gryphius deux sortes de personnages, les uns actifs, les autres passifs. Les personnages passifs, les protagonistes pour Gryphius, n'ont pas de passions ; dans leur cœur il ne se livre aucune lutte entre la passion et la conscience. Ce sont des abstractions personnifiées et non des êtres humains ; aussi sont-ils froids, uniformes, monotones, car ils reproduisent toujours les mêmes traits tous les caractères se ressemblent. Ils ne sont pas intéressants par eux-mêmes, car, dès le début, nous connaissons toujours la fin de la pièce, ou, tout au moins, nous la soupçonnons, et, par suite, nous ne pouvons éprouver aucune des émotions que provoque chez les spectateurs la tragédie bien faite. Tout l'intérêt de la pièce se réduit à la force de résistance qu'ils

[1] Der Himmel hat durch Træum offt grosse Ding entdeckt.
(acte III) 281

[2] Der Traum von Phocas hat dem Mauritz nicht gelogen. id. 283
Maurice avait entendu en rêve deux voix dont l'une lui demandait s'il voulait expier ses crimes dans cette vie ou dans l'autre. « Dans celle-ci », répondit-il, et aussitôt l'autre voix ordonna de le livrer à Phocas avec toute sa famille. (Cedrenus, vol. I, p. 704.)

[3] .....Diss eine, wir bekennen, 291
War mæchtig, fast die Seel aus dieser Brust zu trennen.
(acte III) 292

opposent aux passions de leurs adversaires. Ce n'est donc pas la lutte entre la raison et la passion dans le même personnage, mais entre la patience et la passion d'un autre que nous représente le poète. Les passions sont réservées aux personnages secondaires, qui, par le fait, deviennent pour nous les personnages principaux. En raison de l'influence que les passions, dans leur lutte avec la conscience, exercent sur leur volonté et sur leurs actes, ils sont bien plus intéressants, bien plus vivants, bien plus tragiques. Cependant, quoique plus intéressants, ils ne sont pas, pour cela, plus naturels ; tous les personnages ont le même défaut, ils sont tout d'une pièce.

En général, Gryphius manque de touche, il dessine mal les caractères, il ne sait pas mêler l'ombre à la lumière, il n'observe pas les lois de la perspective, il met tous ses personnages au même plan, et il les peint si grands, si extraordinaires, qu'on croit toujours que la terre va manquer sous leurs pieds.

Les héros souffrants ne sont pas des humains, les méchants sont la méchanceté même, les femmes sont des hommes.

Je crois devoir recourir à une comparaison pour bien indiquer la nature de cette tragédie :

On se sent tout à coup transporté dans une serre surchauffée; un soleil brûlant en augmente encore la chaleur. Sous la double influence de la chaleur de la serre et des rayons ardents du soleil, tous les visages prennent une teinte rouge très foncée. Ce feu extérieur excite les nerfs ; le sang afflue au cerveau et au cœur ; peu à peu il bouillonne ; un sentiment intense s'empare de l'âme, gagne l'esprit, et finit par le dominer tout entier. Bientôt il s'identifie avec lui : l'homme n'est plus homme, la femme n'est plus femme ; c'est un être passionné, c'est la passion elle-même avec toutes ses violences. C'est ainsi que je me représente l'effet produit sur les personnes au tempérament ardent.

Or, dans l'assemblée, se trouve un personnage dont le fond du caractère est la fermeté..... Sous l'influence de la chaleur, la fermeté devient de l'opiniâtreté, l'opiniâtreté elle-même. Tout à coup, les deux personnages se rencontrent : un choc se produit, une lutte s'engage. Ainsi arrêtée, la passion redouble de violence ; de son côté, l'opposition augmente dans la même proportion, et les deux personnages, désormais poussés par des passions invincibles, ne tardent pas à arriver aux extrêmes.

Mais bientôt l'ardeur qui les enflamme gagne le reste de

l'assemblée; les passions se heurtent et se surexcitent, les sentiments s'entre-choquent, les répliques s'entre-croisent, la querelle s'envenime, et dans cette lutte de principes, de théories, d'idées, de mots, un niveau tend sans cesse à s'établir entre les différents personnages. Plus passionnées par nature que les hommes, les femmes s'animent plus vite, elles s'efforcent de se hisser à la hauteur des sentiments qu'elles entendent exprimer autour d'elles, elles forcent leur nature, elles singent les hommes, elles deviennent hommes. Il n'est pas jusqu'aux enfants qui ne subissent l'influence de cette atmosphère surchauffée; ils affectent, eux aussi, les grands sentiments, ils tombent dans l'exagération, ils perdent la notion de la réalité, qui tend ainsi de plus en plus à faire place à l'exagération, si bien qu'à la fin, les personnages ne sont plus des êtres vivants, mais des abstractions, des idées, et que l'action ne se passe plus sous nos yeux, mais bien dans le vague, dans les régions où l'imagination règne en maîtresse.

CHAPITRE VIII

LA CRAINTE ET LA PITIÉ, LA PURGATION DES PASSIONS D'APRÈS LA TRAGÉDIE DE GRYPHIUS.

Théorie de l'amoindrissement de la sensibilité par la force de l'habitude.

La crainte, la pitié, la purgation des passions, quel lieu commun quand il s'agit de la tragédie! Cependant, je suis obligé de revenir sur cette théorie, car elle explique toute la tragédie de Gryphius, qui est, nous l'avons vu, le tableau de l'impassibilité d'un personnage en face de la douleur. Par définition, le poète doit exciter, puis purger la crainte et la pitié chez ses auditeurs : toute la question est donc de savoir comment notre auteur a compris cette théorie, quel sens il a attaché au mot « purger. »

Sa tragédie le montre d'une manière frappante.

Purger les passions, signifie pour Gryphius en atténuer progressivement la force, au point d'en débarrasser entièrement l'âme : purger la crainte et la pitié équivaut donc à les supprimer, et la tragédie aura atteint son but, si elle apprend aux spectateurs à ne plus se laisser émouvoir, à ne plus craindre, en un mot, si elle annihile leur sensibilité, qui est la source de la crainte et de la pitié.

Le moyen d'obtenir ce résultat est simple : l'auteur détruit la sensibilité par elle-même, il l'émousse par l'habitude.

En effet, pour émousser la sensibilité, il suffit de l'exciter souvent ; l'impression sera de plus en plus faible, et finira par disparaître peu à peu entièrement. Si donc la tragédie doit débarrasser l'homme de la sensibilité, elle atteindra son but par le même procédé. A force d'offrir aux spectateurs des scènes pitoyables, et, par suite, de provoquer leur sensibilité, la tragédie l'affaiblira peu à peu chez eux, et les habituera à voir souffrir autrui sans trop s'émouvoir : avec le temps la sensibilité s'annihilera complètement. Telle est la théorie de la purgation des passions d'après la tragédie de Gryphius ; étudions en maintenant l'application.

La tragédie n'est qu'une fiction, et cependant elle excite puissamment notre sensibilité. Si donc nous nous habituons à voir sur la scène des spectacles affreux, et qu'ensuite nous rencontrions des situations analogues dans la vie, notre sensibilité ne sera pas aussi vivement excitée que si nous les voyions pour la première fois ; la tragédie nous aura déshabitués de l'émotion. La tragédie doit donc offrir aux spectateurs des situations extraordinaires, des malheurs lamentables, des faits tels qu'on n'en rencontre guère de semblables dans la vie ordinaire. Qui peut plus, peut moins : habitué à supporter sans émotion la vue de spectacles atroces, l'homme ne sera guère ému en voyant des scènes moins cruelles, moins terribles, qui secouent moins les nerfs. L'habitude de ne pas se laisser émouvoir par les scènes de théâtre le suivra dans la vie, il sera désormais maître de ses nerfs.

Cette conception amène nécessairement l'extravagance, l'exagération dans la nature des éléments dont se compose la tragédie ; l'extraordinaire, l'impossible y sont obligatoires. De là, le caractère outré de la tragédie de Gryphius, de là la violence des passions, de là la brutalité des personnages, de là l'horreur de certaines situations, et la large part faite à la souffrance physique, de là la cruauté de son théâtre.

Ici s'est présentée une objection à l'esprit de l'auteur.

La théorie est chose aisée, mais entre la théorie et la pratique, souvent que de distance ! Pour être complète, la tragédie doit donc, en même temps qu'elle cherche à diminuer la force de la sensibilité, montrer que l'homme peut s'élever au niveau voulu, où il se domine tout entier. Or, on peut douter que jamais homme y soit arrivé. Le poète détruit l'objection en présentant aux spectateurs des personnages passifs qui résistent, sans faiblir un instant, à toutes les souffrances, et démontrent ainsi d'une manière palpable la justesse de la théorie. Si un homme, en effet, supporte ainsi — et ce n'est pas une invention, le poète a soin de le faire remarquer dans les notes qui accompagnent ses pièces [1] — toute sorte de maux, il n'est pas impossible à un autre d'arriver aussi à ce degré de perfection. De là la conception du personnage passif ; de là le rôle prépondérant qu'il joue dans la tragédie de Gryphius. Il matérialise en

[1] Voir les notes sur Stuart (2e rédaction).

quelque sorte la théorie, il devient donc le protagoniste, le centre de la tragédie, il lui donne son nom.

Mais les souffrances sont physiques ou morales ; pour être parfaite, la tragédie doit faire voir que l'on peut aussi bien supporter les unes que les autres ; elle doit endurcir à la fois contre les deux souffrances. C'est pour cette raison que Gryphius les allie toujours chez ses personnages passifs, tout en faisant une part plus large aux douleurs physiques, qui, en général, frappent davantage que les souffrances morales, et que l'on supporte aussi moins facilement.

Ainsi Catherine de Géorgie nous dépeint dès son entrée en scène sa lamentable situation. Depuis sept ans elle est prisonnière : mais le poète n'oublie pas qu'elle doit aussi souffrir moralement, et elle nous raconte les malheurs qui l'ont frappée depuis sa jeunesse, qui continuent à fondre sur elle, car Abbas la poursuit de ses obsessions, et sa situation vis-à-vis de lui devient de jour en jour plus difficile. Dans le cours de la pièce elle éprouve les émotions les plus différentes, mais tout l'effet est réservé pour la fin, et pour le produire le poète s'adresse à la sensibilité brutale, à la pitié des nerfs. Il décrit, en effet, en détail, les affreux tourments que supporte la reine, et cette description fait frissonner. Bien plus, à la fin de la scène du supplice, nous voyons les bourreaux qui s'acharnent après elle, la jeter sur un bûcher, nous l'entendons parler, nous suivons les péripéties de sa mort. Enfin, n'apporte-t-on sur la scène la tête calcinée de la malheureuse victime ?

Or, quelle est l'impression la plus forte chez les spectateurs ? Il n'y a pas de doute, le souvenir des souffrances morales de la reine disparaît vite au récit des tourments qu'elle endure, ce sont les nerfs qui sont en jeu , ce sont les nerfs que froisse la description des tortures.

Il en est de même de Papinien. Il éprouve des souffrances morales, mais la souffrance physique l'emporte encore. La pièce tout entière est encadrée de faits qui secouent les nerfs ; on n'y voit que des supplices. Que de morts, et quels genres de mort ! Géta meurt poignardé, à Lætus on arrache le cœur sur la scène, on décapite Papinien et son fils aux yeux des spectateurs ! Quelle impression domine après ces scènes sanglantes, si ce n'est une impression brutale ?

Même observation pour Stuart, qui meurt aussi sur la scène,

Dans Léon l'Arménien, je retrouve la même tendance. Léon souffre moralement, car il est tourmenté par l'angoisse ; mais l'auteur a concentré tout l'effet du drame sur le récit final de la mort de l'empereur que les conjurés criblent de coups de poignard et dont Balbus fait jeter le cadavre sur la scène !

Dans Cardenio, quelle scène égale en intensité celle où le le spectre d'Olympia se change en un squelette qui poursuit Cardenio de ses flèches ? Et la scène du cimetière, où le cadavre du chevalier se met soudain en mouvement, au moment où Célinde se dispose à lui arracher le cœur ?

L'auteur cherche donc plutôt à froisser les nerfs qu'à toucher l'âme : ce qu'il poursuit c'est la sensation, car c'est surtout contre la force des nerfs qu'il veut agir, c'est la sensibilité brutale qu'il veut détruire chez ses spectateurs ; il veut les débarrasser de la sensibilité qui leur fait éprouver des émotions, non pas seulement au théâtre, mais encore, et surtout dans la vie.

La pitié que provoque Gryphius est donc matérielle ; on éprouve à son théâtre la même pitié qu'à la vue d'un homme qui périt d'un accident, ou d'un patient que l'on décapite sur la place publique.

Ces observations s'appliquent aussi à la crainte : elle est aussi brutale que la pitié. Le mot crainte me paraît insuffisant, la crainte tragique est, chez le poète allemand, la terreur, le frisson que produit la vue des horreurs auxquelles il fait assister le spectateur. Dans Mérope, on craint de voir la mère frapper son fils ; c'est là un sentiment d'angoisse qui serre le cœur ; dans Gryphius la crainte est toute physique ; on sort épouvanté de son théâtre, on a peur pour soi en voyant toujours et partout succomber la vertu, triompher le mal !

Or, il s'applique à produire cet effet, par tous les moyens à sa disposition : l'appareil du supplice qu'il étale dans Stuart et dans Papinien, le récit des tortures de Catherine de Géorgie, de l'assassinat de Léon, etc. On sait l'impression que produit la vue des instruments du supplice. Marguerite le traduit bien dans Faust, quand elle s'écrie : « Déjà le glaive qui menace ma tête, semble menacer celle de tous les spectateurs [1]. »

[1] Schon zuckt nach jedem Nacken
Die Schærfe die nach meinem zückt. (vers 4232, 4233.)

Les scènes de folie, les apparitions d'esprits sont encore des moyens puissants dont l'auteur se sert pour frapper l'imagination.

J'ai dit qu'il y a des scènes d'esprits dans toutes ses tragédies. Quel effet ne produit pas sur l'imagination l'intervention continuelle de ces êtres surnaturels, dont le nom seul suffit souvent pour faire frissonner les personnes superstitieuses ! Effet terrible dans Catherine de Géorgie, quand le spectre de la reine apparaît à Abbas, et le frappe en quelque sorte de folie ! Que dire des esprits qui, dans les chœurs, font entendre leurs lugubres chants ; que dire de l'apparition des Furies dans Papinien, de l'ombre de Sévère qui perce Bassian endormi, avec le poignard que les Furies ont forgé sous les yeux des spectateurs, de l'apparition de l'esprit infernal dans Léon l'Arménien, de la Vengeance dans Stuart, de la scène où le cadavre de Marcel (dans Cardenio) sort de son tombeau et y retourne après avoir frappé Cardenio et Célinde d'épouvante ! Dans la deuxième rédaction de Stuart (acte V), ne voit-on pas les esprits de Laud et de Wentworth sortir aussi de leur tombeau pour poursuivre Poleh, ne voit-on pas les cadavres de Cromwell, d'Ireton et de Bradshaw qui s'agitent à un gibet ? Ces apparitions, comme d'ailleurs les scènes de folie, sont calculées en vue de l'impression brutale à produire.

Théodosia dans l'Arménien, Poleh dans Stuart (2e rédaction) Bassian dans Papinien, sont frappés de folie sur le théâtre, Abbas tombe dans un état d'exaltation voisin de la folie ! Les anciens n'ont jamais étalé sur la scène le spectacle de la folie, et Sophocle ne nous présente Ajax que quelques instants après l'égorgement des troupeaux. Il y a, dans ce spectacle, quelque chose de dégradant, quelque chose qui fait mal, qui tourmente, et que le goût des anciens répudiait absolument. Par contre, c'est ce qu'a recherché Gryphius, c'est ainsi qu'il produit la pitié et la terreur.

Restait à purifier ces sentiments. Gryphius ne veut guérir l'homme que de la crainte et de la pitié, il veut détruire la sensibilité par la force de l'habitude, la transformer en indifférence. C'est là que le personnage passif retrouve toute son importance, parce qu'il est le vivant exemple de la manière dont il faut régir ses nerfs pour arriver à l'état voulu, dans lequel consiste le bonheur : il enseigne comment on résiste à la douleur, comment on doit considérer la vie, envisager la

mort. La douleur, la vie, la mort, quelles questions occupent. en effet, davantage l'esprit humain ?

Gryphius veut nous rendre insensibles à ces trois préoccupations, il veut démontrer que la douleur n'est pas insurmontable, que la vie est un néant qui ne mérite pas qu'on s'y attache, que la mort n'est pas un épouvantail, que la vraie sagesse consiste à apprendre à mourir. De là ses héros tragiques stoïciens. Aucun malheur ne peut les abattre ; pour qu'ils puissent donner la leçon de courage, il faut qu'ils soient insensibles. Les souffrances physiques et morales n'ont donc point de prise sur eux, ils se bornent à leur opposer leurs théories philosophiques. La douleur n'est pas un mal, c'est une courte épreuve qui prépare au bonheur éternel ; la mort n'est pas un sujet d'horreur ; au contraire, ce devrait être l'objet de nos vœux, car elle donne le grand, l'éternel repos, elle met à l'abri de toutes les misères de la terre. Aussi tous les personnages passifs déclament-ils contre le néant, contre l'instabilité des choses d'ici-bas, contre la crainte de la mort, contre l'attachement à la vie, aussi souffrent-ils sans jamais faiblir, aussi scellent-ils leurs théories de leur sang ! C'est alors que l'impression produite par la tragédie se dégage dans toute sa force ; car, à force de voir mourir ses semblables, on s'habitue à l'idée de la mort et on ne la craint plus, on n'est plus frappé par ce spectacle, les nerfs n'en sont plus froissés. A force de voir les supplices, on y devient indifférent ; enfin, à force de voir mourir stoïquement, on se persuade que la mort n'a rien de redoutable, et l'on meurt, à son tour, comme ceux qu'on a vu mourir, sans défaillance. C'est ainsi que Gryphius a compris la purification de la crainte et de la pitié, c'est de cette conception que découle l'idée de la patience stoïque qui est le premier principe de son théâtre tragique.

Je ne veux pas, après St-Marc Girardin, faire voir à nouveau combien le stoïcisme est peu dramatique. « Il rend l'âme immobile », a dit cet éminent critique [1]. Or l'immobilité ne doit jamais trouver place dans le drame. Les stoïciens et les martyrs sont nécessairement froids, ils amènent toujours la monotonie et l'exagération, et l'exagération « efface et détruit les passions, et l'émotion que les passions excitent

[1] Littérature dramatique, vol I, p. 89.

s'adresse alors plutôt aux sens qu'à l'âme »[1]. S'adresser au sens et non à l'âme, c'est déplacer l'émotion dramatique.

Au reste, en même temps qu'il attaque les nerfs, Gryphius veut aussi, à mon avis, frapper vivement l'esprit ; il veut convaincre : c'est ce qui explique le caractère philosophique et oratoire de sa tragédie. Je le soupçonne même d'avoir cherché à provoquer l'admiration chez les spectateurs. Stoïcisme et admiration, il n'en faut pas davantage pour expliquer la froideur de son théâtre. « L'admiration n'émeut guère l'âme, ne la trouble point, c'est de tous les sentiments celui qui se refroidit le plus vite », a dit Voltaire dans le commentaire sur Nicomède.

[1] Littérature dramatique, vol. I, p. 9.

CHAPITRE IX

DES DÉNOUEMENTS DANS LES TRAGÉDIES DE GRYPHIUS.

Du rapport entre les causes et les effets, la faute tragique, l'arbitraire dans la tragédie.

L'action est un ensemble de forces qui poussent la pièce vers le dénouement, et le dénouement est la catastrophe provoquée par les faits et gestes du héros. Le héros tragique doit donc commettre un acte qui amène sa chute: c'est la faute tragique, que l'on retrouve dans toute tragédie bien faite.

Si donc la catastrophe finale se produit sans que le héros l'ait provoquée par ses actes, le rapport entre les effets et les causes est brisé; on a un effet qui n'a pas de cause, ce qui revient à dire que le dénouement est arbitraire. Or, l'arbitraire ne saurait trouver place dans la tragédie, car il est le contraire de toute complication tragique.

A côté de ce principe, le poète tragique doit en observer un autre : c'est la satisfaction à donner à la conscience du spectateur.

La tragédie doit émouvoir, mais non déchirer l'âme, non laisser les auditeurs sous une impression de souffrance et de malaise: en d'autres termes, au théâtre, chacun doit être traité selon ses actes, c'est la loi de la responsabilité pour tous. Ainsi l'harmonie se rétablit dans l'âme, et la représentation, au lieu d'un sentiment de tristesse, provoque un sentiment de plaisir.

Cette harmonie, aucune des tragédies de Gryphius ne la laisse dans l'âme. En effet, dans aucune des pièces dont nous avons donné l'analyse, nous n'avons trouvé au dénouement de relation entre la catastrophe et les actes des héros souffrants; la faute tragique n'existe nulle part. Quelle faute commet Léon l'Arménien ? Il périt victime de sa trop grande bonté, Catherine de Géorgie meurt parce qu'elle met la religion au-dessus des biens terrestres, Papinien, parce qu'il préfère l'honneur et la conscience aux dignités et à la faveur impériale, Stuart ne prend

jamais part à l'action, il n'a même pas l'occasion de commettre l'indispensable faute tragique. Je ne vois guère trace de la relation entre les effets et les causes que dans Cardenio et Célinde, où les deux personnages se disposent à commettre un crime, mais ne le commettent pas. Ils sont donc punis pour l'intention et non pour le fait.

Le dénouement des tragédies de Gryphius est donc arbitraire, le héros périt sans que rien justifie sa mort ; il meurt parce que par théorie il doit mourir, parce que la pièce doit offrir le spectacle de la patience stoïque en face de la souffrance, même de la mort, et que rien ne démontre mieux la patience stoïque que le tableau d'un innocent qui souffre sans protester en aucune façon contre les maux qui le frappent.

Dans cette conception l'écrasement du bien par le mal, le triomphe du vice sur la vertu étaient nécessaires; par contre, le rapport entre le dénouement et les actes du héros principal n'était pas indispensable, puisque, par définition, il est passif, et que l'auteur a malgré cette situation particulière donné son nom à la tragédie, et, par conséquent, réuni sur lui tout l'effet de sa pièce. La mort du héros c'est toute la tragédie, car si le poète avait sauvé son héros, la purgation de la crainte et de la pitié eût été incomplète.

Ainsi donc, la relation entre l'effet et la cause devait forcément manquer dans la tragédie de Gryphius.

Il en est de même de la sanction morale : on l'y cherche en vain. A l'exception de Cardenio, nous ne voyons nulle part le vice puni et la vertu récompensée.

Dans Léon l'Arménien Balbus triomphe, Léon périt et Théodosia est frappée de folie, dans Stuart (1re rédaction) le roi meurt, Cromwell, Fairfax et ses acolytes l'emportent; c'est la victoire du vice sur la vertu. Quelquefois, cependant, l'aueur donne un semblant de satisfaction à la conscience du spectateur, et il inflige une sorte de châtiment aux méchants : châtiment presque toujours moral, qui est, d'ailleurs, plutôt artificiel que réel. Dans ce but, il fait intervenir les spectres, ou bien il nous présente une scène de repentir, il a recours au remords ; quant au châtiment physique il n'existe nulle part, et si le héros, sous l'influence du remords, songe parfois au suicide, comme Abbas, il ne met jamais à exécution une idée qui ne naît chez lui que dans un moment d'exaltation violente. La scène du repentir d'Abbas dans Catherine de Géorgie le démontre. Il regrette vive-

ment le meurtre de la reine, et saisit soudain son épée pour s'en percer et expier ainsi son crime... Mais il ne se frappe pas, car, au moment où cette idée entre dans son esprit, le spectre de sa victime se dresse devant lui. C'est à cette apparition que l'auteur a donné le plus de poids dans le châtiment d'Abbas.

En effet, le spectre lui annonce les malheurs qui lui sont réservés, et, d'autre part, cette vue lui inspire une recrudescence de passion, qui lui fait regretter d'autant plus vivement son crime.

On voit que tout l'effet est obtenu, non par le remords, mais par un moyen artificiel, observation qui convient aussi au dénouement de Papinien.

Dans cette pièce, le dénouement est préparé de longue main, car dans un songe l'ombre de Sévère perce Bassian d'un poignard, et les Furies s'attachent à lui après le meurtre de Géta. Après la mort de Papinien, son esprit se trouble, les Furies s'emparent de lui. Il croit voir Géta qui gémit, il voit Sévère, il voit des fantômes qui s'agitent autour de lui avec des torches enflammées, il sent quelque chose en lui qui le ronge, il sent que c'est la conscience qui crie contre tous ses attentats : « Ainsi gronde en moi ma conscience furieuse, » s'écrie-t-il [1], et il quitte la scène au milieu du délire. Son châtiment ressemble un peu à celui de Néron dans la pièce de Racine.

Cet artifice, nous le retrouvons dans Stuart (première rédaction).

Là, la punition des méchants n'est qu'un leurre. Des esprits demandent au ciel la punition des meurtriers du roi, la Vengeance apparaît sur la scène, et voue l'Angleterre à tous les maux : guerres civiles, guerres religieuses, peste, famine., etc. Mais ce sont là de simples malédictions, qui ne touchent nullement les régicides ; tout le dénouement est donc artificiel.

Il en est de même de Cardenio et Célinde : c'est un spectre qui punit Cardenio en le poursuivant de ses flèches, c'est le cadavre du chevalier qui sort de son tombeau pour épouvanter Célinde.

Tous les châtiments, on le voit, ne s'adressent qu'à l'i m_ nulle part le poète n'inflige aux coupables de châtiments physiques : la plus terrible des punitions, c'est la folie, comme l'in

[1] Acte V, 364.

dique la fin de Papinien et les « tableaux » du cinquième acte de Stuart[1].

C'est là que l'auteur nous présente un personnage du nom de Poleh, livré à une sorte de folie furieuse qui le pousse au suicide, c'est là que nous assistons aux représailles exercées par les royalistes, lors de la restauration de Charles II, sur les cadavres de Cromwell, d'Ireton et de Bradshaw qui s'agitent à une potence au fond du théâtre, où l'on voit aussi écarteler en effigie Hugo Peter et Hewlett, ces deux farouches ennemis de Stuart. Ajoutez à cela l'apparition des esprits de Laud et de Wentworth qui sortent de leurs tombeaux pour poursuivre Poleh, et vous comprendrez tout ce qu'il y a d'artificiel dans les dénouements des tragédies de Gryphius. Le héros n'y périt pas victime d'une faute qu'il a commise, mais bien de la méchanceté de ses ennemis ; il meurt, parce qu'il doit mourir, pour que l'idée que le poète se fait du tragique apparaisse nettement aux yeux de tous. Le dénouement est arbitraire, la punition des coupables est artificielle : de même que les esprits contribuent au développement de l'intrigue de la tragédie, de même ils contribuent à former le dénouement. Aussi le dénouement dans Gryphius est-il toujours affligeant. Ce spectacle de l'innocence qui, partout et toujours succombe, a quelque chose d'attristant, quelque chose qui serre le cœur.

Assistez à la représentation de Marie Stuart de Schiller, l'impression qui s'en dégage est pénible, car dans la tragédie la reine d'Écosse est une innocente victime de la haine d'Élisabeth d'Angleterre ; l'impression produite par la représentation de Catherine de Géorgie ou de Papinien ne serait pas autre.

[1] 2e rédaction.

CHAPITRE X

LES UNITÉS DANS LA TRAGÉDIE DE GRYPHIUS.

Les unités au théâtre allemand, avant Gryphius. — Le temps, le lieu, l'action dans la tragédie de Gryphius. — Il substitue l'unité d'action extérieure à l'unité d'action intérieure. — Rôle de l'unité morale.

Les unités au théâtre allemand datent, à proprement parler, de Gryphius ; du moins, c'est lui qui le premier s'est strictement conformé à la fameuse règle. En effet, on n'en trouve nulle part mention chez les poètes qui, comme Rebhun, avaient une culture littéraire supérieure à celle de la moyenne ordinaire des auteurs de leur temps. Chercher les unités dans la tragédie de Hans Sachs est superflu : « il n'a d'autre sergent de bande à ranger ses faits que la fantaisie ». Rebhun essaie le premier de coordonner les faits du drame, de mettre de la cohésion dans l'ensemble ; il s'efforce, comme le démontre sa tragédie intitulée Suzanne, d'arriver à l'unité d'action. Que dis-je ? il semble avoir voulu observer les unités, et il y a réussi dans une certaine mesure.

Sans doute, le lieu ne reste pas toujours absolument le même ; mais, du moins, l'action se passe dans le même pays, dans le même endroit. Il se permet seulement de transporter les spectateurs dans les différents points de la ville où se passe l'action. Il est plus difficile de retrouver l'unité de temps dans Suzanne ; cependant un détail de l'action [1] indique que la pièce ne dure guère plus de 48 heures. A ce point de vue, Rebhun mérite une mention spéciale : il est peut-être le seul auteur de son temps, qui ait, non pas connu mais entrevu les unités, car Ayrer, qui écrivait cependant à la fin du siècle n'en a jamais eu la moindre notion, et le duc de Brunswick, en

[1] Le mari de Suzanne revient le lendemain de son départ pour assister au procès intenté à sa femme.

sa qualité d'élève des Anglais, n'a guère observé que l'unité d'action.

La collection des pièces anglaises de 1620 montre comment on observait les unités à cette époque : il suffit de lire Titus Andronicus pour voir que les Anglais ne tenaient compte ni du lieu, ni du temps. Le « Liebeskampf » (1630) marque, cependant, à cet égard un certain progrès ; les pièces sont plus correctes, ce qui ferait croire qu'elles ont été composées par des Italiens dont elles reproduisent le goût, ou par des gens très versés dans les choses de la littérature.

Dans la Poétique d'Opitz, il n'est jamais question des unités de temps et de lieu; il paraît les avoir ignorées complètement. D'ailleurs, je ne sache pas qu'il ait même parlé de l'unité d'action, qu'il devait cependant connaître, puisqu'il avait étudié les théories de Heinsius dans le « De tragœdiæ constitutione » où l'auteur la recommande expressément en même temps que l'unité de temps [1]. De plus, il pouvait étudier les usages grecs dans la traduction latine de la Poétique d'Aristote que Heinsius a ajoutée à son traité, ou dans l'Art poétique de Scaliger qu'il connaissait, nous le savons, et nous l'avons démontré [2].

Quoi qu'il en soit, il ne parle jamais des unités; c'est donc en Hollande où les poètes classiques les observaient scrupuleusement [3], que Gryphius a dû, pendânt le long séjour qu'il fit dans ce pays, apprendre ces théories.

Gryphius tient surtout à l'unité de temps, la règle des 24 heures est toujours rigoureusement observée dans ses pièces ; les indications qu'il ajoute à la liste des personnages qui prennent part à l'action le démontrent. Dans Léon l'Arménien l'action commence la veille de Noël et se termine après la messe de minuit ; dans Catherine de Géorgie, la durée ne dépasse guère

[1] In tragœdia duo sunt tenenda : primo est unius non excedat solis ambitum..... ch. IV, p. 33.

Igitur habet actio quæ imitatur principium, medium et finem.

Totius autem pars est vera, quam si tollas, aut movetur totum aut non amplius est totum. ch. IV, p. 37.

[2] Voir 1re partie, ch. IV.

[3] Vondel indique dans chacune de ses pièces la durée et le lieu. Voir : Gysbrecht van Amstel, Joseph in Dothan, Joseph in Egypten, etc., etc.

quelques heures ; dans Cardenio, l'action dure une nuit ; dans Papinien la note dit : « L'action commence au point du jour et se termine à la nuit »[1], dans Stuart nous lisons : « La pièce commence après minuit et finit après midi[2], » et dans Catherine de Géorgie[3] : « La pièce commence avant le lever du soleil et se termine avec le jour. Toute l'action représente le dernier jour de la vie de la reine Catherine. » On voit que Gryphius attache la plus grande importance à l'unité de temps.

Il n'en est pas de même de l'unité de lieu, car, dans aucune de ses pièces, l'action ne se passe strictement au même endroit. A l'exemple des Hollandais[4], le lieu reste le même en ce sens que l'action se déroule dans le voisinage de l'endroit principal. Habituellement si l'action se passe dans un palais, le poète nous transporte dans les différentes pièces : chambres, salons, salles d'audience, etc. Plus rarement, l'action se passe ailleurs, quoique toujours dans la même ville. Ainsi, dans Léon l'Arménien l'action se passe tantôt au palais, tantôt chez un sorcier, tantôt dans la maison de l'un des conjurés ; dans Cardenio, le théâtre représente l'appartement de Cardenio, puis celui de Célinde, puis celui de Lysandre, puis la rue, le cimetière, un jardin de la ville. Stuart offre aussi des changements de lieu analogues que l'auteur indique du reste lui-même : « La scène se passe à Londres et au palais royal[5], » c'est-à-dire tantôt chez Cromwell ou chez Fairfax, tantôt dans l'appartement du roi, et enfin sur la place publique. Dans Papinien, les changements de lieu sont fréquents, et dans le même acte, l'auteur a recours à des changements à vue, pour transporter les spectateurs à l'endroit voulu[6]. Dans Catherine de Géorgie, la pièce où le lieu est le plus strictement observé — car l'action se passe tou-

[1] « Das Trauerspiel beginnt mit dem Anbruch des Tages, wehret den Tag und endet sich mit Anfang der Nacht. »

[2] « Das Trauerspiel beginnt nach Mitternacht und endet sich nach dem Mittage. »

[3] Das Trauerspiel beginnt vor Aufgang der Sonnen und endet sich mit dem Tage. Die gantze Handelung bildet ab den letzten Lebenstag der Kœnigin Catherine. » Voir aussi les remarques analogues pour Cardenio et Léon l'Arménien.

[4] Voir les pièces de Vondel et les théories de Vossius : Institutionum poeticarum libri III. Amstelodami, 1647, liv. II, p. 6. Ni lui ni Heinsius n'ont parlé de l'unité de lieu.

[5] « Der Schauplatz bildet ab London und den kœniglichen Hof. »

[6] Voir les notes de l'auteur sur Papinien.

jours dans une salle du palais d'Abbas — un simple changement de décor nous fait passer de l'appartement de la reine dans celui du roi, puis dans une salle d'audience, puis dans un jardin attenant au palais. L'auteur ne se fait aucun scrupule de recourir plusieurs fois dans le même acte à des changements à vue. Dans Cardenio, il y a quatre changements au quatrième acte. L'unité de lieu est donc moins rigoureusement observée que l'unité de temps.

Mais arrivons à l'unité d'action, de beaucoup la plus importante.

L'action est une, quand les différentes parties qui la composent sont si bien en cohésion, qu'on ne puisse en ôter une seule sans détruire l'harmonie de l'ensemble. L'action est un tout; Heinsius[1] la compare à une maison qui, quoique composée de différents éléments, n'en est pas moins une, et qui s'écroule, si on tente d'en enlever une seule partie. L'unité d'action consiste, dit Corneille « dans l'unité de péril[2] » pour le héros tragique, ce qui veut dire, pour répéter les paroles de Schlegel « dans la direction des efforts vers un but unique[3]. » L'action se compose de tout ce qui concourt à atteindre ce but. Détournez l'attention d'un autre côté, et vous aurez la duplicité d'action, qui est la plus grande faute dans laquelle puisse tomber le poète tragique.

L'unité d'action s'impose donc : or, elle peut être extérieure ou intérieure. Elle est extérieure, quand les différentes parties de l'action ne tiennent ensemble que par un lien artificiel, par exemple, quand une idée générale plane au-dessus de la pièce, domine l'action, et fait qu'elle forme à la fin un tout bien déterminé, qui n'en est que le développement complet. Alors cette idée apparaît clairement et dans toute son étendue à l'esprit du spectateur, elle forme l'unité de la pièce, l'unité morale remplace l'unité absolue. Ainsi, dans les Juifves de Garnier, l'idée du châtiment céleste fait l'unité morale de la pièce. Les pièces de Shakespeare offrent aussi cette particularité. Elle est intérieure, au contraire, quand le nœud , au lieu de se composer de faits isolés, qu'un effort de l'esprit rapproche seul pour en former un groupe compact, pour en faire un tout, est si bien

[1] De tragœdiæ constitutione, p. 36.
[2] Troisième discours sur la tragédie.
[3] Littérature dramatique, I, p. 359.

serré « meslé et entrelassé », en un mot, offre une telle cohésion, que l'on ne peut enlever un seul fait de l'ensemble sans le détruire.

Ce genre de cohésion n'existe nulle part dans Gryphius, qui s'est toujours contenté, en raison de l'idée qu'il voulait mettre en évidence, de l'unité d'action extérieure.

Dans ses tragédies, l'action est, d'ailleurs, généralement lâche, le nœud est mal formé : il n'a pas même toujours évité la duplicité d'action, comme le démontrent Papinien et Cardenio. Dans Papinien, la mort de Géta et ses conséquences premières, c'est-à-dire la mort de Lætus forment toute une première action qui a une durée assez longue, puisque la véritable action de Papinien ne commence qu'à la fin du troisième acte. Cette première action amène une surcharge très considérable de personnages : Lætus, Géta, Sabinus, Julia, Thrasullus, et, par suite, toutes les scènes auxquelles ils prennent part, jusqu'à la scène horrible de l'évulsion du cœur de Lætus aux yeux des spectateurs.

Papinien disparaît de la scène après le premier acte, pour n'y reparaître qu'à la fin du troisième acte ! L'action réelle de cette pièce ne commence donc, à proprement parler, que deux actes après l'exposition. Il en est de même de Cardenio, où l'intérêt se porte tantôt vers Cardenio, tantôt vers Célinde. Cardenio veut assassiner son rival Lysandre, et Célinde cherche par des moyens magiques à regagner l'amour de Cardenio : il y a là une intrigue de trop ; le spectateur, qui se voit ainsi promené de l'un à l'autre de ces personnages sans arriver à une fin, ne sait pas quel but poursuit l'auteur.

Je retrouve le même défaut, quoique à un degré moindre, dans Léon l'Arménien. Il n'y a pas, à proprement parler, duplicité d'action dans cette pièce ; mais Léon quitte la scène après le troisième acte pour n'y plus revenir ; tout l'intérêt se reporte alors sur les conjurés et sur Balbus. Au point de vue de l'unité d'action, Catherine est la mieux construite de toutes les pièces de Gryphius, car elle seule est en péril, car elle seule occupe toute l'attention du spectateur.

L'unité d'action est donc artificielle dans les tragédies de Gryphius ; elle résulte de la grande idée tragique que l'on retrouve à la base de toutes ses pièces, c'est-à-dire la patience stoïque. C'est pour la mettre en lumière, que l'auteur a accumulé les incidents dans Papinien, sans qu'il y ait de corréla-

tion entre eux. Laissez de côté cette idée et cherchez l'unité d'action intérieure dans Papinien : les incidents se suivent, et, au lieu d'un ensemble de forces qui toutes tendent vers la même fin, vous n'avez qu'une suite de faits qui, pris isolément, sont indépendants les uns des autres. Je citerai au hasard la scène où Julia offre sa main à Papinien [1] et celle où les capitaines lui proposent de le proclamer empereur à la place de Bassian. Ces scènes ne se rattachent à l'action que parce qu'elles font ressortir l'honnêteté et la mâle patience du héros.

On peut, du reste, trouver des scènes analogues dans les autres pièces de Gryphius, les en ôter sans en détruire l'ensemble. Supprimez dans Léon l'Arménien, la scène de l'évocation, et l'action n'en souffre pas ; dans Catherine de Géorgie tout le troisième acte, qui n'est qu'un cours d'histoire de la Géorgie est postiche, de même tout le début, c'est-à-dire le deuxième et presque tout le troisième acte de Papinien, et ces scènes fort longues [2]. Elles tombent en dehors de l'action et en font qu'en entraver la marche. Dans Cardenio, toute la scène entre Olympia et Vireno [3], où elle affirme à son frère son amour pour Lysandre, toute la scène du quatrième acte, qui représente le retour de Lysandre, sont inutiles. Dans Stuart il n'y a pas à proprement parler d'action, tout se passe en discours : cela me dispense d'en parler davantage.

Ces détails indiquent clairement que toutes les pièces de Gryphius ont le même défaut : le nœud est lâche, le mouvement, au lieu de tendre vers un but unique et déterminé, se porte de plusieurs côtés. Un mouvement général pousse bien l'action en avant, mais il est si faible qu'on se demande parfois s'il existe. L'auteur semble oublier que le mouvement et la rapidité sont les premières conditions de l'action, et qu'un poète ne doit pas s'arrêter en route.

J'ai démontré que le mouvement était contraire à la conception tragique de Gryphius, et qu'il ne pouvait la mettre en relief qu'à la condition d'apporter une grande lenteur à l'ac-

[1] Acte V.

[2] Désespoir de Julia, scène avec Thrasullus, scène où Lætus confie à Sabinus ses projets ambitieux, scène où les capitaines apportent à Lætus son ordre de mort, scène entre Lætus et Julia.

[3] Acte III.

tion. Or, cette lenteur conduit aux épisodes et aux digressions qui rendent toujours difficile l'unité d'action.

Tous ces motifs l'obligeaient donc à se contenter de l'unité morale dans la tragédie.

CHAPITRE XI

LE COMIQUE ET LE LAID DANS LA TRAGÉDIE DE GRYPHIUS

Comique de situation, comique de mots : pourquoi Gryphius a-t-il banni de ses pièces le comique ? Le laid dans la tragédie. Le goût du poète d'après ses tragédies.

De même qu'il a le premier observé les unités, de même Gryphius a le premier résolument banni le comique de la tragédie.

Avant lui le comique se mêlait toujours à la partie sérieuse de la tragédie, et il résultait, ou bien de la situation elle-même, ou bien la pièce contenait des personnages que leur tournure, leurs faits et gestes ou leurs paroles rendaient comiques.

La partie comique était passée par héritage au XVI[e] siècle, qui l'avait acceptée, et lui avait conservé au théâtre la place qu'elle occupait dans les Mystères. Les tragédies de Hans Sachs, les pièces de Rebhun en fournissent de nombreux exemples. Le Siegfried de Hans Sachs, pour ne citer que cette pièce, est rempli de situations comiques ; les dernières scènes de Suzanne sont grotesques.

Cette habitude a duré pendant tout le siècle, et l'arrivée des acteurs anglais, n'a pas peu contribué à la maintenir au théâtre.

Nous savons, en effet, que chaque pièce anglaise était non seulement suivie d'une comédie ou plus exactement d'une bouffonnerie[1], mais encore qu'au milieu se trouvaient intercalées des scènes bouffonnes, qui n'avaient souvent aucun rapport avec la pièce elle-même. et dont l'unique but était de faire oublier aux spectateurs les horreurs auxquelles ils venaient

[1] Voir le programme d'une représentation des acteurs anglais à Nuremberg en 1626, dans l'ouvrage de Cohn, Shakespeare in Germany et dans Creiznach, Die Schauspiele der englischen Comœdianten in Deutschland.

d'assister. Ces parties comiques, souvent fort développées, se terminaient parfois par des chants ou des acrobaties, comme l'indiquent les pièces d'Ayrer et du duc de Brunswick. D'ailleurs, les collections de 1620, 1624 et 1630 offent de nombreuses pièces où le comique accompagne, en quelque sorte, la tragédie elle-même, et les pièces de Rist même postérieures à 1646, ne sont pas conçues à un autre point de vue [1]. Jusqu'à Opitz aucun auteur n'a compris que le comique ne doit jamais trouver place dans la tragédie ; il est donc le premier qui ait établi une ligne de démarcation entre la tragédie et la comédie. Gryphius a trouvé cette théorie dans Opitz, il l'a appliquée, et cela d'autant plus volontiers que cette distinction répondait parfaitement à la tournure de son esprit, ami de l'ordre et des genres nettement séparés.

On ne trouve nulle part dans Gryphius, à proprement parler, de parties comiques, encore moins de scènes bouffonnes comme chez ses prédécesseurs. Je ne vois guère d'exception que dans Cardenio. Les craintes de Storax, le valet de Lysandre [2], font rire, comme aussi peut-être la fuite de Cardenio après l'apparition du squelette [3]. Il en est de même de la scène du retour de Lysandre [4]. Mais, que l'on remarque bien que Cardenio est une tragédie bourgeoise, où le poète pensait qu'il pouvait, sans inconvénient, laisser oublier à sa muse tragique sa gravité ordinaire. Du reste, dans cette pièce, les personnages sont « de rang inférieur », l'auteur le déclare dans sa préface [5]. C'est, sans doute, à cette raison qu'il faut attribuer le mélange du comique et du tragique.

On pourrait trouver cependant dans Catherine de Géorgie une scène qui, si on la développait, tournerait aisément au comique [6]. Il est vrai que l'intrigue de Mithridate ressemble, à un moment donné, à celle d'Harpagon, et qu'on trouve dans Andromaque une scène de comédie ; mais, une situation ne fait pas une tragédie, et un passage comique ne suffit pas

[1] Voir les drames intitulés « Friedewünschendes, et Friedejauchzendes Deutschland. »
[2] Acte IV.
[3] Id.
[4] Id.
[5] « Die Personen sind fast zu niedrig vor ein Trauerspiel ».
[6] Scène entre Abbas et Catherine, acte I.

pour qu'on puisse dire que le comique y coudoie le tragique. On trouverait plutôt des traces de comique dans la langue de l'auteur, car il se sert des mots les plus ordinaires, les plus vulgaires, mais il les emploie à dessein pour donner du relief à sa pensée [1]. Du reste, ces libertés de langage dans la tragédie se retrouvent dans Garnier et dans Corneille ; c'est la faute non pas de l'auteur lui-même, mais de son temps, et Vondel qui, cependant, apportait un soin particulier à la langue de ses pièces, offre de nombreux exemples d'expressions des plus triviales. Ne dit-il pas en toutes lettres que Saint-Mathieu « puait comme un employé d'octroi [2]. » Il ne faut donc pas s'étonner de trouver dans Gryphius des détails plats ou des expressions triviales.

Gryphius aimait donc les genres nettement déterminés ; je crois cependant trouver une autre raison que ce goût, à l'énergie avec laquelle il bannissait l'élément comique de la tragédie.

Nous avons vu que notre poète croyait, à l'instar de Vondel, à l'influence bienfaisante de la tragédie sur les idées et les mœurs des hommes, nous savons qu'il voulait toujours dégager de ses pièces une leçon de philosophie. Eh bien ! si le théâtre a pour but d'apprendre aux hommes à bien vivre et à bien mourir, s'il doit leur enseigner la gravité dans la vie, la patience dans les maux, en un mot, s'il s'adresse à la raison, il était à craindre que le comique jeté au milieu d'une pièce sérieuse, que le rire mêlé aux larmes ne détruisît, ou, tout au moins, n'amoindrît l'effet salutaire produit par la représentation tragique, qu'à l'émotion, qu'aux sages réflexions ne se substituassent des idées de légèreté et de frivolité absolument incompatibles avec le but poursuivi par l'auteur. Il ne songe pas à distraire : il cherche à frapper l'esprit, à ébranler les nerfs, à forcer la réflexion chez ses auditeurs ; il n'a pas grande confiance dans le rire, bien plus, je crois qu'au fond il le redoute. D'ailleurs, par tempérament, Gryphius était peu porté à la gaîté, et je doute fort qu'il ait jamais goûté les pièces où le tragique et le comique se succèdent sans autre règle que la fantaisie de l'auteur. Il s'excusait dans la préface de Cardenio d'avoir choisi pour cette tragédie « des personnages de rang

[1] Voir plus haut : ch. VI.
[2] Voir : Jonckblœt, II, p. 215, voir aussi Het Pascha, etc.

inférieur » et de s'être servi « d'une langue presque trop humble [1]. » C'est dire avec quel soin il évitait le comique ! Il partageait, à ce point de vue, l'opinion d'Opitz qui n'admettait, dans les tragédies que les rois et les princes.

Or, chose curieuse, le poète qui excluait ainsi le comique de la tragédie, ne reculait pas devant l'emploi du laid !

Cependant, le laid peut, à l'occasion, produire le même effet que les scènes comiques dans la tragédie. Un monstre, quel qu'il soit, fait naître chez nous un sentiment d'horreur, il détourne notre attention, et, par conséquent, affaiblit l'effet moral qui doit résulter de la représentation de la tragédie, parce qu'il distrait de la gravité voulue. Gryphius n'a pourtant pas hésité à introduire sur la scène un squelette, à mettre un cadavre en mouvement, à le décrire en détail ! Le laid peut servir à faire ressortir le beau par contraste ; Shakespeare l'a plus d'une fois employé de cette façon. Je crois que c'est à dessein que Gryphius l'a introduit dans Cardenio, pour produire sur ses spectateurs une impression plus forte, et graver plus profondément dans leur esprit la leçon qu'il voulait leur donner.

Y-at-il, en effet, rien de plus laid qu'un squelette, qu'un cadavre « bleui par la pourriture, et d'où les vers tombent » comme le dit le poète dans la description qu'il donne du cadavre du chevalier dans Cardenio [2] ? Qui ne se détourne à cette vue ? Cependant, on voit souvent sur la scène des cadavres dans les tragédies de Gryphius. C'est Léon l'Arménien, tout couvert de blessures et défiguré par le sang, que l'on jette aux pieds de Théodosia, c'est Catherine de Géorgie dont on montre aux spectateurs la tête calcinée, c'est Géta que Bassian poignarde, c'est Lætus à qui on arrache le cœur, c'est Stuart, c'est Papinien que l'on décapite en plein théâtre, c'est le cadavre de Marcel [3] qui sort de sa tombe, prononce quelques paroles et retourne à son éternel sommeil. Que dire des scènes de folie, et de l'effet qu'elles produisent sur l'âme ? Le spectacle de la folie est affreux ! Gryphius fait plus, il transforme la scène en un cimetière, comme si cette vue n'avait pas quelque chose de repoussant ! Vondel [4]

[1] « Die Art zu reden ist gleichfals nicht viel über die gemeine. »
[2] Acte V.
[3] Acte IV de Cardenio et Célinde.
[4] Préface de Salomon.

disait que l'on ne devait pas souiller la scène de sang, car cela « détruit tout le recueillement que demande la tragédie. » Il comprenait que la vue du sang et des cadavres, surtout des cadavres en putréfaction, provoque chez les spectateurs un sentiment d'horreur ; l'homme a une répulsion naturelle pour le laid, quelle qu'en soit la nature. Les anciens le comprenaient si bien qu'ils défendaient aux peintres de prendre des monstres pour sujets de leurs tableaux !

Gryphius ne pensait pas ainsi. Comme il voulait secouer les nerfs, comme il voulait frapper fort, il a choisi un spectacle extraordinaire, sans s'inquiéter si le moyen qu'il employait ne produisait pas le même effet que les situations comiques jetées au hasard dans la tragédie. Le laid qui provoque l'horreur ne nous détourne pas moins du recueillement que le grotesque qui fait rire.

Cette conception donne, d'ailleurs, une idée du goût de notre poète.

Sans doute, c'est un grand progrès que d'avoir compris que la tragédie veut être traitée autrement que la comédie, et d'avoir essayé de débarrasser la scène de l'inepte Hanswurst, du grimaçant Bouset, du grossier Pickelhering, du prétentieux Schosswitz[1], et du pleurnicheur Schampitasche[2], et d'avoir visé à donner à la langue une forme plus relevée, plus en rapport avec le genre lui-même; mais il faut regretter que l'éducation artistique de l'homme n'ait pas été à la hauteur de la bonne volonté du poète. Au point de vue de l'art, Gryphius ne dépasse

[1] Personnage comique de la tragédie : « Unzeitiger Vorwitz » (Liebeskampf).

[2] Personnage comique d'une pièce du « Liebeskampf » intitulée « le roi Mantalor ». Dans une pièce de Chr. Weise qui porte le titre de « der gestürtzte Margraff von Ancre » (1679) le serviteur du maréchal s'appelle Potage! Weise s'imaginait sans doute, et bien d'autres l'ont cru après lui, qui Schampitasche était le mot français Jean Potage prononcé à l'allemande ! Consulter sur les étymologies de Pickelhering, un article de Lœffelt dans le 4[e] vol. du Jahrbuch der Shakspearschen Gesellschaft, année 1879, p. 369. Sur les attributs de Schampitasche voir Gryphius: Peter Squenz, acte I, et la note de Tittmann qui écrit fort sérieusement que Jean Potage est « der Lustigmacher der franzœsischen Bühne », le comique de la scène française. Où a-t-il rencontré ce personnage dans notre théâtre? il a oublié de le dire.

pas le niveau de ses contemporains. Faut-il lui en vouloir de n'avoir pas toujours vu exactement le point où commence le comique, et d'être parfois tombé dans le défaut qu'il mettait le plus de soin à éviter? Son goût, c'est celui du siècle : il est rude, mais si on le compare à celui de Rist, de Lohenstein et de Christian Weise, on est frappé d'étonnement; car, dans Gryphius on ne trouve jamais le grotesque qui caractérise les pièces de Rist, les contorsions recherchées qui défigurent les héros de Lohenstein, la trivialité qui est l'enseigne du théâtre de Weise.

CHAPITRE XII.

LES CHŒURS ET L'ÉLÉMENT LYRIQUE DANS LA TRAGÉDIE DE GRYPHIUS.

Opinion fausse des critiques sur les chœurs de Gryphius, comparaison avec les chœurs des anciens, leur caractère réel.
Conclusion de la deuxième partie.

Les critiques se sont plu à dire que les chœurs de Gryphius sont jetés au hasard dans ses pièces, et n'ont aucun rapport avec les actes qu'ils accompagnent. Cette opinion est fausse, car on érige en règle générale ce qui n'est qu'une exception. Nous allons essayer de caractériser le rôle des chœurs, et démontrer qu'ils ne sont pas aussi postiches qu'on a bien voulu le dire.

Examinons d'abord les personnages qui les composent. Ce sont, ou des personnages vivants, ou des esprits, ou des abstractions personnifiées.

Les personnages vivants sont des courtisans, des jeunes filles, des prêtres ; les esprits et les abstractions personnifiées, comprennent les rois morts, les Furies, les Sirènes, la Religion, la Vertu, l'Amour, la Mort, la Justice, la Raison, la Vengeance, le Temps, etc.

Mais ici se pose une question. Le chœur était-il, au théâtre allemand, comme chez les anciens, le témoin qui assistait à la représentation de la pièce, et ne quittait jamais sa place ? Certaines pièces semblent indiquer le contraire.

Dans Papinien [1], en effet, Thémis descend du ciel sur la scène pour appeler les Furies, et y remonte aussitôt. Ce chœur n'était donc pas présent à la représentation tout entière. Dans Stuart, le chœur du premier acte prononce les vers suivants : « Fuyez, esprits ! l'Angleterre n'est pas un séjour convenable pour les

[1] Acte II.

âmes paisibles[1] ». Comment expliquer au 2e acte la présence des Sirènes ? Au 4e acte, la Religion remonte au ciel après avoir récité sa leçon de morale. Dans Cardenio[2], le Temps présente à l'homme successivement sous la forme de jeunes femmes, les quatre saisons, qui disparaissent de la scène l'une après l'autre.

Il est donc clair qu'elles n'assistaient pas à la représentation.

Or, il est d'autres motifs qui confirment notre opinion.

Comment dans Catherine de Géorgie[3], les chœurs des jeunes filles prisonnières avec la reine peuvent-ils se réjouir de leur prochaine délivrance, s'ils ont entendu les paroles d'Abbas à Imanculi, et surtout les conditions fixées? Le chœur connait les sentiments d'Abbas, il doit donc prévoir que la reine ne goûtera jamais cette liberté tant désirée.

En thèse générale, je ne crois pas que les chœurs aient jamais assisté à la représentation, et ce qui me confirme dans cette idée, c'est leur quantité elle-même, car ce ne sont jamais, pour ainsi dire, les mêmes chœurs qui se font entendre dans les mêmes pièces. Dans Papinien, les chœurs se composent au 1er acte des courtisans de Papinien, au 2e acte des Furies, au 3e acte des courtisans de Bassian ; dans Stuart au 1er acte apparaissent les esprits des rois anglais assassinés, au 2e les Sirènes, au 3e des jeunes filles anglaises, au 4e la Religion et les hérétiques, au 5e la Vengeance. Chaque chœur se succède donc à la fin des actes, et l'on pourrait croire qu'ils servaient dans leur ensemble à marquer les différentes phases de la représentation, qu'ils formaient autant de petits épilogues qu'il y avait d'actes.

Cela semblerait indiquer que le chœur n'arrivait sur le théâtre qu'au moment fixé, à un signal donné, et qu'il attendait le moment d'entrer en scène, dans un endroit spécial qui, aménagé dans les coulisses, était, suivant la coutume du temps, séparé des acteurs par des tapis. Cet endroit appelé le balcon, existait dans tous les théâtres où les Anglais donnaient des représentations; il servait non seulement pour les scènes de fond[4], mais

[1] Weicht, Geister ! Britten ist kein Ort für Stille Seelen 505
(acte I)

Acte III.

[3] Acte III.

[4] Par exemple pour les « tableaux » du 5e acte de Stuart (2e rédaction).

encore pour les apparitions des esprits et des spectres. Cette combinaison permettait aux personnages extra-naturels qui remplissent des rôles dans les pièces des Hollandais et de Gryphius, d'intervenir au moment opportun, et aussi, sans doute, aux différents personnages qui faisaient partie des chœurs de se montrer les uns après les autres sur la scène.

Ce fractionnement du chœur démontre qu'il diffère essentiellement du chœur ancien qui ne quittait jamais la scène, suivait la pièce dans tous ses détails, et parfois aussi prenait part à l'action.

La conception du chœur chez Gryphius a donc quelque chose d'étrange, et l'on se demande s'il a bien compris son rôle, ou s'il ne l'a mis dans ses pièces que parce qu'il l'avait trouvé chez les poètes qu'il imitait. La plupart des critiques ont prétendu qu'il ne l'avait nullement compris : je crois qu'ils sont dans l'erreur.

Reconnaissons que certains de ses personnages ne ressemblent en rien à ceux du chœur antique ; mais, si nous ne considérons que le rôle lui-même du chœur, il est certain qu'il en a saisi l'essence, et qu'il s'est efforcé de réaliser sa conception, qu'il a cherché à se rapprocher des anciens.

Les critiques qui affirment que les chœurs de Gryphius sont postiches, prétendent qu'ils ne se trouvent qu'à la fin des actes, qu'ils tournent à l'intermède, et qu'ils ne débitent que des lieux communs.

Cependant dans Papinien[1] et dans Léon l'Arménien[2] il y a des chœurs au milieu des actes.

Les chœurs sont des intermèdes, dit-on, et l'on cite le chœur du 3e acte de Cardenio, ceux du 2e et du 4e acte de Papinien, et aussi celui du 4e acte de Catherine de Géorgie. Passons condamnation sur les chœurs de Cardenio et de Catherine de Géorgie ; mais ce n'est pas la règle générale, c'est l'exception. Par contre, ceux de Papinien sont loin d'être de simples intermèdes, nous le démontrerons plus bas. Quant aux lieux communs, quel est le chœur grec qui n'en renferme pas quelques-uns ? Faut-il donc condamner celui de Gryphius parce qu'il offre le même caractère ? Le chœur doit moraliser, et quelle est la morale qui ne renferme pas de lieux communs ? Gryphius regarde le chœur comme un personnage chargé de suivre, d'expliquer, de

[1] Acte II.
[2] Acte III.

commenter l'action, d'indiquer la situation de chaque personnage, d'exprimer les réflexions que lui suggère la représentation de la pièce. Les préceptes de Scaliger sur les chœurs semblent se retrouver dans le chœur de Gryphius.

A mon avis, le chœur prend part à l'action dans la tragédie allemande; non pas à la façon des Euménides, où il fait toute la tragédie, mais bien en ce sens qu'il est directement mêlé à la représentation. Dans Papinien, les Furies jouent un rôle capital; ce sont elles qui, à l'appel de Thémis, s'attachent à Bassian pour lui faire expier la mort de Géta; au 4e acte ce sont elles qui forgent le poignard dont Sévère s'arme pour percer Bassian, ce sont elles qui poursuivent l'empereur et troublent sa raison, après l'exécution de Papinien. Les chœurs de Papinien ne sont donc pas de simples intermèdes.

Or, il est d'autres cas où le chœur se rattache à l'action, et, par conséquent, justifie sa présence dans la tragédie ; c'est lorsqu'il commente les faits qui viennent de se passer, et en tire une morale à l'usage des spectateurs. Les chœurs moralisent, en effet, souvent dans Gryphius ; ils représentent la sagesse humaine qui exprime ses réflexions sur les événements, ils sont l'organe dont le poète se sert pour atténuer l'impression pénible produite sur les spectateurs par la vue des actes tragiques de la pièce, ils tempèrent les passions, et ramènent le calme dans l'esprit des auditeurs. Ce rôle est très nettement déterminé dans Gryphius.

Ainsi, dans Léon l'Arménien [1], le chœur commente les faits qui se sont passés depuis le début de la pièce. Balbus a trop parlé, le chœur moralise sur les inconvénients des intempérances de langage, c'est la morale de l'acte. Il en est de même du chœur du 2e acte : trop confiant dans sa situation, Balbus a cru que les lois n'existaient pas pour lui ; le chœur rappelle l'instabilité des choses d'ici-bas. A la fin du 3e acte, le chœur commente fort bien la foi que l'on peut avoir dans les songes et les apparitions [2].

On pourrait croire que le chœur qui termine le premier acte de Cardenio, est postiche. Il n'en est rien ; il se rattache aussi à l'action, car après, les déclarations de Cardenio, il montre les dangers auxquels s'expose l'homme qui

[1] Acte I.
[2] Après l'apparition de l'esprit de Tarasius.

ne sait pas maîtriser ses passions. Le chœur du 2[e] acte nous offre le commentaire de l'acte qui vient de se passer, et annonce, en outre, la suite de l'action, car il décrit, après l'entretien dans lequel la sorcière a décidé Célinde à violer la sépulture de Marcel, non seulement les dangers qui menacent ceux qui jouent avec le péché, mais encore, il nous apprend que Célinde est sur le point de commettre un sacrilège. Le chœur du 4[e] acte commente les paroles que le chevalier a prononcées avant de rentrer dans son tombeau.

Examinons maintenant les chœurs de Catherine de Géorgie. Le chœur du 1[er] acte est absolument dans son rôle. Abbas a menacé la reine ; le chœur invoque Dieu et le supplie de ne pas laisser le forfait s'accomplir. Au 2[e] acte le chœur a le même caractère. Il énumère les cruautés d'Abbas, il jette un jour nouveau sur ses sentiments, il fait comprendre aux spectateurs qu'il est capable de mettre ses menaces à exécution. Le chœur du 3[e] acte célèbre les joies du retour dans la patrie ; aux angoisses succède l'espérance, car Abbas a promis à l'ambassadeur russe de rendre la liberté à la reine.

Les chœurs de Papinien ne sont pas davantage des hors-d'œuvre. Le chœur du premier acte, qui paraît si banal, résume fort bien les paroles de Papinien, son ennui de la vie, son dégoût des honneurs, la lassitude que font naître en lui l'envie et la jalousie : il vante le bonheur de ceux qui savent se contenter de la médiocrité. Le chœur du 3[e] acte [1] s'élève contre l'opinion de ceux qui croient que les coupables évitent le châtiment dû à leurs crimes, il donne satisfaction à la conscience des spectateurs que révoltait la scélératesse de Lætus. De même le chœur du 4[e] acte rappelle qu'on ne brave pas impunément le ciel.

Les chœurs de Stuart reproduisent les mêmes caractères, ils expriment les sentiments du poète et de la nation sur le meurtre du roi. Ici le chœur est, suivant l'expression de V. Hugo, « le poète complétant son œuvre [2]».

Au 1[er] acte, il décrit l'état de l'Angleterre, il annonce la tempête qui gronde sur la tête de Stuart, il fait entrevoir sa mort, il prédit les châtiments qui frapperont les régicides. Or, il a encore un autre caractère : c'est, en effet, par son intermédiaire que l'auteur expose sa théorie de l'inviolabilité et de

[1] Après la mort de Lætus.
[2] Préface de Cromwell.

l'irresponsabilité des rois, qui ne relèvent que de Dieu, que Dieu seul a le droit de punir. Il consacre l'innocence de Stuart, dont la grande faute a été d'avoir « trop de patience »[1].

Le chœur du 2e acte [2] commente les faits qui viennent de se passer, il développe la pensée du dernier personnage, il représente l'Angleterre en proie à la guerre civile et à tous les maux. Il se demande si l'heure du jugement dernier ne va pas sonner, et si Dieu, pour punir le crime qui se prépare, ne se dispose pas à bouleverser la terre entière. Le chœur du 3e acte peint l'horreur de ceux qui pensent au meurtre de Stuart, il examine les reproches que Cromwell a adressés au roi dans son entrevue avec l'ambassadeur d'Écosse, il le défend contre ses attaques ; il se rattache donc bien à l'action. Le chœur du 4e acte[3] confirme les paroles de Stuart qui avait affirmé que la religion était le manteau dont on couvrait tous les vices.

Ces chœurs ne sont donc pas postiches. Il en est de même des cas, rares, du reste, où le chœur se rencontre au milieu des actes.

Dans Papinien, le chœur du 2e acte s'associe à la douleur de Julia[4] et ses plaintes sont fort belles. Il est là tout à fait dans son rôle, comme aussi à la fin de la même pièce où il mêle ses larmes à celles de Plautia et des parents du héros.

Ces détails montrent que le chœur de Gryphius ressemble, quant au fond, au chœur des anciens. Ce n'est pas assurément le chœur d'Eschyle, qui est l'organe vital du drame, il se rapproche davantage du chœur de Sophocle et d'Euripide, plutôt de celui de Sophocle. Je crois qu'il tient le milieu entre le chœur grec et le chœur latin ; du latin il a le brillant, la description imagée, mais il en diffère en ce sens qu'il se rattache toujours à l'action : par là il a quelque analogie avec le chœur de Jodelle : une simple comparaison avec les chœurs de Cléopâtre le démontre. A ce point de vue je le trouve supérieur aux chœurs de la Fiancée de Messine.

Schiller qui écrivait de fort belles théories sur le chœur, n'a pas su les mettre en pratique, et, comme l'ont fait remar-

[1] Acte I, 482.
[2] Chœur des Sirènes.
[3] Chœur de la Religion.
[4] Après la mort de Géta.

quer Schlegel[1] et Hettner, les chœurs de Schiller[2] n'ont d'antique que le nom.

Si maintenant nous résumons les différents caractères que nous avons reconnus dans le théâtre de Gryphius, nous pouvons dire que sa tragédie est une tragédie de situation à l'intrigue simple, à l'allure lente, où le mouvement oratoire remplace ordinairement l'action. C'est une tragédie philosophique, qui a pour but, non pas d'émouvoir, mais de frapper l'esprit, de convaincre : de là le rôle capital qu'y joue la déclamation. La tragédie de Gryphius, c'est un plaidoyer mis en action, c'est la démonstration d'une idée : l'instabilité des choses humaines ; c'est une leçon de philosophie : le moyen de résister aux misères qui affligent l'humanité ; ce moyen c'est la patience stoïque. Le théâtre de Gryphius c'est l'école où l'on apprend à moins craindre, et à supporter plus facilement la douleur, c'est une succursale du Portique, c'est le stoïcisme mis à la portée de tous, vulgarisé par la représentation dramatique. Son héros tragique est passif; c'est le modèle auquel doivent se conformer ceux qui veulent traverser la vie sans trop souffrir ; il est, par suite, le personnage principal de la pièce. Le héros tragique n'a pas de passions : elles sont réservées aux personnages secondaires. Nous avons vu qu'elles ont toutes le même caractère : la violence, l'exagération ; de là l'uniformité de tous les personnages, de là la tournure virile des femmes. Simplicité, correction, lenteur de l'action, héros tragique passif, passions violentes, plaidoyer, philosophie, déclamation, tels sont les caractères de la tragédie de Gryphius.

[1] Littérature dramatique, II, p. 394.
[2] Deutsche Literaturgeschichte im 18[ten] Jahrhundert, IV, p. 371.

TROISIÈME PARTIE

LA TRAGÉDIE ÉTRANGÈRE ET LA TRAGÉDIE DE GRYPHIUS ; CE QU'IL A EMPRUNTÉ, CE QU'IL A AJOUTÉ.

CHAPITRE I

GRYPHIUS ET LE THÉATRE DES ANCIENS; LA TRAGÉDIE ALLEMANDE COMPARÉE A LA TRAGÉDIE GRECQUE ET A LA TRAGÉDIE LATINE.

1° Caractère du drame grec et du drame latin. Par goût Gryphius était plutôt porté vers les Romains que vers les Grecs.
2° Comparaison entre le drame grec et le drame allemand ; différences.
3° Comparaison entre le drame latin et le drame allemand ; ressemblances, différences. Conclusion.

Dans les pièces qui ont pour but le développement d'une action, tout tourne autour d'une action centrale ; dans celles qui ont pour but l'étude d'un caractère, le caractère devient le point central, et l'action n'est finie que quand le caractère est complet, c'est-à-dire quand il est arrivé à un point où il représente un individu.

La tragédie grecque est une tragédie d'action; le but du poète est d'amener le héros à commettre l'acte qui doit provoquer la catastrophe finale. Il développe donc l'action pour montrer par quels sentiments passe le héros avant de commettre la faute tragique ; c'est ce qui fait tout l'intérêt de la pièce. De l'ensemble des actes et des pensées exprimées par le héros se dégage son caractère : cela s'appelle peindre les caractères par l'action.

L'action grecque ne se compose guère que d'un petit nombre d'incidents, elle est simple : les caractères seront donc simples aussi, et faits de quelques traits généraux fortement accusés.

Or, dans l'action, les Grecs ne choisissent qu'une situation, sur laquelle ils concentrent toute la lumière ; c'est la catastrophe finale. La tragédie grecque c'est donc une crise dont le poète analyse les détails ; c'est là le caractère des tragédies de Sophocle et d'Euripide, qui diffèrent essentiellement de celles d'Eschyle. Dans Eschyle, en effet, nous voyons la fin d'une action, la conséquence d'une action passée, dans Sophocle et dans Euripide l'action se produit sous nos yeux, nous en voyons les

détails, le héros agit devant nous, et la catastrophe est le résultat logique de ses actes ; la tragédie d'Eschyle nous présente le résultat d'une lutte, celle de Sophocle la lutte elle-même ; quand le héros d'Eschyle apparaît sur la scène, la passion a déjà fait son œuvre ; dans Sophocle et dans Euripide, nous la voyons à l'œuvre.

Ce changement de forme provient d'un déplacement des forces motrices du drame. Tandis qu'Eschyle nous offre le spectacle de la lutte entre l'homme et le destin, force aveugle qui pousse l'homme malgré lui à sa perte, avec Sophocle et Euripide, le rôle du destin est tout autre. Le destin, ce sont les passions envoyées par les dieux ; le destin est dans le cœur, il est intérieur et non extérieur. La lutte entre les passions qui aveuglent l'homme et la raison qui doit le guider, telle est la tragédie grecque sous sa nouvelle forme.

Mais, si la pièce représente une lutte entre la passion et la raison, elle nous offre, par le fait, une peinture de caractères : c'est justement ce qui distingue Sophocle et Euripide de leur devancier. Dans Eschyle, les héros n'ont pas de physionomie propre, dans Sophocle et dans Euripide, chaque personnage a son caractère distinctif, c'est un individu : Chrysothémis n'est pas Électre, Antigone n'est pas Ismène, Déjanire n'est pas Médée, Alceste n'est pas Clytemnestre. Aussi, dans Eschyle les caractères sont-ils tout tracés dès le début ; dans Sophocle et dans Euripide ils se développent peu à peu sous nos yeux. Voilà l'essence du drame grec, ce modèle que Sénèque a cru si bien imiter.

Si l'on ne tient compte que de la simplicité de la fable tragique, du petit nombre des personnages, et de la lenteur de l'action, les pièces de Sénèque sont une copie exacte du drame grec. Malheureusement si la forme est grecque, l'esprit est loin d'être grec. Mais... tout le monde connaît les caractères de cette tragédie... je n'ai donc pas besoin de redire ce que tant de maîtres éminents ont déjà dit, et je me hâte d'arriver au parallèle que je veux établir entre la tragédie de Gryphius, le drame grec et le drame latin.

A mon avis, il n'y a rien de grec dans la tragédie de Gryphius : son tempérament allemand, ses goûts particuliers le portaient bien plus vers les Romains que vers les Grecs.

Il y a dans Gryphius un penchant naturel vers l'exagération en tout, en bien comme en mal, une tendance très marquée à

la déclamation. Il aime les choses fortes, les sentiments exagérés, la vertu intraitable, la constance dans le malheur, la fermeté héroïque, qui fait taire les sentiments les plus naturels : il s'exerce à supporter, il raisonne tous les sentiments, avant de se prononcer il pèse le pour et le contre, et, une fois sa détermination prise, rien ne saurait plus l'arrêter. Gryphius semble avoir refoulé le plus loin possible le langage du cœur, pour mettre avant tout la raison en relief. Le pathétique est contraire à l'esprit de notre poète, il ne l'a jamais cherché, je crois même qu'il aurait cru indigne de lui de le provoquer : s'adresser au pathétique, c'eût été se mettre en contradiction avec le culte qu'il professait pour la raison. Le ton de l'élégie ne convient pas à la tournure de son esprit.

Voilà pour l'homme. Or, son tempérament allemand le portait vers le goût romain, goût de l'ordre, de la règle uniforme, où la raison a plus de part que l'art et ses charmes. C'est dire qu'il n'imite guère les Grecs.

La sereine majesté des héros de Sophocle n'a rien de commun avec les héros exagérés de Gryphius. Gryphius est plus rude de touche, les caractères moyens ne lui vont pas, ils sont chez lui tout d'une pièce, ou violents ou paisibles ; on ne trouve pas dans son théâtre ces demi-teintes où a si bien réussi Sophocle. Jamais il n'a peint de caractère de jeune fille, et, quand il a représenté un enfant, il en a fait un philosophe, qui déclare qu'en venant au monde, on est condamné à mourir [1]. Les caractères d'hommes, et d'hommes violents, absolus dans leurs idées, c'est là ce que cherchait Gryphius, et, lorsqu'il trace un portrait de femme, il lui donne tant d'énergie qu'elle ressemble à un homme. Telles sont Théodosia, Plautia, Julia, etc. Demandez-lui de peindre Ajax, il le fera, mais il lui ôtera sa tendresse pour son enfant ; en mourant, le héros de Salamine dira à son fils : « apprends à mourir » et non « sois un jour l'égal de ton père », Électre, entre ses mains, deviendra une furie, Chrysothémis une manière de philosophe, armé de toutes pièces pour argumenter contre les emportements de sa sœur, Antigone, au lieu de regretter l'hymen qu'elle ne goûtera pas, dira qu' « épouser l'éternité [2] » est le plus beau des hymens, Iole ne

[1] Voir Papinien :
Ich bin von ihr dem Tod in dieses Licht geboren.
Acte IV, 251.

[2] Vermæhlt sich mir der Ewigkeit, Papinien, acte IV, 234.

pleurera pas Œchalie détruite, sa jeunesse flétrie, ses parents morts, la servitude qui l'attend; elle dira au public : Voyez ! un moment détruit toutes les grandeurs, tout n'est que vanité! Polyxène expirante ne ramènera pas, par un admirable mouvement, sa robe dénouée jusqu'à la ceinture; martyre chrétienne, elle offrira ce dernier sacrifice à Dieu, elle deviendra la reine de Géorgie, que l'auteur expose nue aux regards lubriques de ses bourreaux [1]. Hécube tremble à la pensée de la mort qui menace Cassandre; Catherine de Géorgie déclare que si son fils déplore la mort de sa mère, il n'est pas digne d'elle [2]. Papinien voit d'un œil sec mourir son fils!

Ainsi, Gryphius n'est pas l'homme des caractères modérés : la teinte sombre de son esprit, la sécheresse de sa philosophie, ont marqué ses personnages d'une empreinte particulière. Nous avons vu qu'il ne visait pas au pathétique; entre lui et Euripide il y a un abîme.

Il suffit, d'ailleurs, de rappeler les caractères du drame grec, et de les comparer avec ceux de la tragédie de Gryphius, pour voir qu'il n'y a aucune analogie entre les deux théâtres.

Le théâtre grec représente la lutte entre les passions et la raison, lutte acharnée dans laquelle le héros déploie toute son énergie, et finit par périr victime d'une faute par lui commise: le principe tragique de Gryphius, c'est le tableau du néant de la vie, de l'insensibilité en face des malheurs; chez son héros tragique, il n'y a jamais de lutte entre les passions et la raison. Le héros de Gryphius est passif, le héros grec est actif; chez les Grecs il commet une faute qui amène la chute tragique, chez Gryphius il est parfait, il périt victime, non de ses propres passions, comme chez les Grecs, mais des passions des autres.

Or, il est un autre point de vue sur lequel je dois attirer ici l'attention : les héros souffrants de Gryphius considèrent les souffrances comme une purification que leur impose la Divinité. S'ils ont commis des fautes, la Divinité les leur fait expier par la douleur; s'ils sont innocents, les souffrances élèvent leur nature, la raffinent et la poussent vers l'idéal [3].

[1] Catherine de Géorgie, acte V.
[2] Acte IV, 380.
[3] Voir les différentes situations de Catherine de Géorgie, le 5e acte de Léon l'Arménien et Papinien.

Eh bien ! cette conception de la purification par la douleur sur cette terre n'est pas antique, c'est une idée toute moderne, toute chrétienne, elle ne pouvait même pas venir à l'esprit des anciens. C'est donc une nouvelle différence entre les deux théâtres.

Enfin, le chœur de Gryphius est mixte, nous l'avons démontré, il est mêlé de réminiscences antiques, et d'éléments modernes. Peut-être le poète a-t-il cru lui donner le caractère grec en le faisant intervenir dans l'action, peut-être a-t-il cru encore donner la couleur grecque à son drame en le rendant traînant, en y mêlant des éléments lyriques, des songes et des apparitions ? C'est en vain ; la différence de conception a amené la différence d'exécution. Le drame grec est l'image intense de la vie, le drame de Gryphius, le drame de l'abnégation dans la vie : l'un nous offre des êtres vivants, l'autre des êtres qui ne cessent de répéter qu'ils ne vivent pas. C'est en vain qu'à l'instar des anciens, Gryphius a mêlé à ses pièces des faits du temps, la religion et la politique ; le nombre des personnages et leur tendance à l'érudition et au pédantisme, éloignent encore son drame du drame grec. Sa tragédie n'est donc pas grecque, elle ne l'est pas plus que celle des poètes français du XVI[e] siècle qui, au jugement de S[te]-Beuve [1] « saisirent la lettre et non l'esprit de ces tragiques immortels qu'ils voulaient en vain ressusciter parmi nous, et ne parvinrent qu'à parodier puérilement les solennités olympiques dans des classes et des réfectoires de collèges. » Je ne crois pas que la tragédie de Gryphius ait même la lettre de la tragédie grecque : non, pas plus que la tragédie de Sénèque n'en reproduit l'esprit.

La tragédie de Sénèque est romaine, c'est la tragédie du cirque, de grec elle n'a que le nom des héros, dont les maximes sont sans cesse en contradiction avec l'esprit grec : conséquence forcée de la transformation des idées et des mœurs à travers les siècles. Sénèque a écrit la tragédie pour son temps, comme Corneille et Racine pour le leur, et les héros anciens de Voltaire sont des hommes du XVIII[e] siècle. Les héros grecs de Sénèque ne sont donc pas plus grecs que ceux de Gryphius ne sont

[1] Le XVI[e] siècle, vol. I, p. 266.

tures dans Catherine de Géorgie ; ce sont des Romains du temps des empereurs, qui ont tous les vices du temps, comme aussi la grandeur de ces philosophes stoïciens de vieille roche qui savaient mourir comme ils savaient vivre — en hommes ! Aussi les caractères sont-ils uniformes, ou tout bons ou tout mauvais, ce qui est contraire à la théorie du drame grec. Enfin, si les pièces de Sénèque ont la simplicité du drame grec, si elles s'en rapprochent par la conduite, il est certain qu'elles n'en ont que la forme et non l'esprit.

Comparons maintenant ces pièces avec les tragédies de Gryphius.

Il est indiscutable qu'il y a des ressemblances ; elles frappent au premier aspect. D'abord, la forme de la tragédie est la même ; c'est la tragédie de situation. Or, cette ressemblance était forcée, parce que tous les deux écrivaient pour donner une leçon de philosophie. Tous deux ont le même amour du plaidoyer, de l'argumentation, chez tous deux les lieux communs abondent ainsi que les sentences philosophiques, politiques, morales, tous deux recherchent les effets de style, les grandes idées, les expressions sonores, tous deux se distinguent par la vigueur comme par l'emphase de la langue. L'exagération des sentiments, l'uniformité des caractères, les allusions au temps se retrouvent chez les deux écrivains.

Il en est de même de la cruauté, et du dénouement de la tragédie. Dans Sénèque, il n'y a pas, à proprement parler, de dénouement qui soit la conséquence des faits et gestes du héros tragique. Agamemnon périt sans qu'on sache pourquoi, Hippolyte périt victime de sa vertu. Le dénouement dans Sénèque ne satisfait pas la conscience ; c'est le reproche que nous avons adressé aux dénouements des pièces de Gryphius. Chez les deux poètes les méchants triomphent trop souvent, et, pour ne citer qu'un exemple, dans Agamemnon, Électre expie en prison son amour pour Oreste qu'elle a arraché aux fureurs de Clytemnestre [1].

On le voit, les ressemblances sont nombreuses, et il serait facile d'établir aussi une série d'analogies de détails, telles que pensées, vers, ou dispositions de scènes. Ainsi, pour ne citer que quelques exemples, le début de Thyeste ressemble à celui de Stuart : comme l'esprit de Laud dans la pièce de Gryphius, l'ombre de Tantale demande pourquoi on le fait revenir sur la

[1] Voir Agamemnon, acte V.

terre. Dans Thyeste Mégère excite Tantale à déchainer sa fureur sur ses descendants, et à frapper les deux frères de folie, situation qui se trouve dans Papinien. Là, c'est Thémis qui appelle les Furies et les excite contre Bassian. Dans Agamemnon, l'ombre de Thyeste qui prononce le prologue, annonce la mort du héros; dans Stuart, l'ombre de la reine d'Écosse annonce la mort du roi prisonnier.

Il y a donc des ressemblances entre Sénèque et Gryphius ; elles proviennent de l'analogie de la tournure d'esprit des deux poètes, et des époques auxquelles ils ont vécu. Le XVII[e] siècle allemand est, comme le siècle des empereurs de Rome, une période de décrépitude morale : les deux écrivains en portent le reflet. Écœurés par la vue des vices, des horreurs et des turpitudes de leur temps, tous deux ont conçu les caractères de la même façon. Comme l'a fait remarquer S[t]-Marc Girardin, « quand les sentiments s'affaiblissent dans la société, il s'exagèrent dans la littérature par compensation [1], » et ailleurs « le stoïcisme plait alors comme contraste, comme consolation, comme espérance [2]. » Gryphius et Sénèque se sont jetés dans le stoïcisme, c'est-à-dire dans l'exagération ; faut-il s'étonner que leur tragédie se ressemble? « Le style est de l'homme », a dit Buffon [3] ; le même tempérament inspire les mêmes idées, la même manière de les exprimer: Gryphius n'aurait pas connu Sénèque, qu'il aurait écrit comme lui.

Cependant, tout en pensant, tout en écrivant comme Sénèque, tout en composant des tragédies de situation, Gryphius se distingue par plus d'un côté du poète latin.

J'ai fait voir que l'essence de la tragédie était pour Gryphius le tableau de la patience inébranlable. Or, je ne vois aucun des héros de Sénèque qui ne se plaigne de ses malheurs: Hercule pleure comme un enfant, il faut les reproches de sa mère pour le ramener à la décence [4]. Papinien, Stuart, Catherine de Géorgie ne font pas entendre une plainte ! Au contraire, ils blâment ceux qui les plaignent. Les personnages de Sénèque n'ont pas l'attitude marmoréenne de Papinien ; Atrée et Hercule déplorent la mort de leurs enfants. Cela seul démontre la

[1] Litt. dram., I, p. 155.
[2] Id. I, p. 91.
[3] Discours sur le style.
[4] Voir Hercule sur l'Œta, acte IV.

différence de conception. Les héros de Sénèque affectent le stoïcisme, et, malgré leurs efforts, laissent percer leur douleur; les héros de Gryphius sont de pierre, rien ne les émeut, la douleur pour eux n'est pas un mal, et, si elle en est un, on ne s'en aperçoit pas. Enfin, je ne vois nulle part dans le théâtre de Sénèque trace de la conception de Gryphius : la purification par la souffrance ; l'observation que j'ai faite pour les Grecs convient à Sénèque.

Or, si l'essence de la tragédie n'est pas la même, les détails diffèrent aussi. Il n'y a nulle ressemblance entre l'intrigue des tragédies de Gryphius et celle des drames de Sénèque. On sait ce qu'est l'intrigue, ce qu'est l'action dans Sénèque ; l'action manque souvent dans les pièces de Gryphius, mais, si peu qu'il y en ait, il y en a encore plus que dans les tragédies de Sénèque. Signalons encore des différences dans le nombre des personnages, dans la plus grande quantité de faits qui remplissent les actes dans Gryphius. Dans Sénèque, sauf de rares exceptions, le 1er acte ne comprend qu'un monologue et un chœur. Il n'en est pas de même dans Gryphius, où les premiers actes sont généralement fort longs. L'exposition dans Gryphius n'est jamais en monologue, de même le 5e acte, habituellement fort court dans Sénèque, est très long dans Gryphius. Dans Sénèque, il se compose ordinairement de deux scènes, et ne dépasse pas de beaucoup la longueur des actes ordinaires ; dans Gryphius, le 5e acte, garni de récits et de discussions, se prolonge par le développement du reste de l'action. En outre, on ne rencontre nulle part dans Sénèque des stances dans le goût de celles que Gryphius a intercalées dans plusieurs de ses pièces, et nous savons que le chœur de Gryphius n'a que fort peu d'analogie avec le chœur de Sénèque.

Ces remarques démontrent que quelles que soient les différences qui le séparent de Sénèque, Gryphius a bien plus de traits de ressemblances avec le poète latin qu'avec les tragiques grecs auxquels il n'a, pour ainsi dire, rien emprunté. Toutefois, ces ressemblances ne sont pas telles que l'on puisse dire qu'il a calqué le drame de Sénèque ; la différence de la conception tragique le prouve d'une manière évidente.

CHAPITRE II.

Gryphius, Opitz et les Hollandais.

1° Relation entre Gryphius et Vondel, Opitz et Heinsius.
2° Caractère du drame de Vondel, comparaison avec la tragédie de Gryphius, ressemblances, différences.
3° Catherine de Géorgie et « de Mæghden » « Palamedes » et Papinien Conclusion.

J'ai analysé plus haut[1] les théories dramatiques d'Opitz, j'ai démontré qu'il les avait empruntées à Heinsius. Or, Heinsius est le théoricien du théâtre hollandais, le maître de Vondel : il y a donc entre Opitz et Vondel un rapport étroit. Si, d'autre part, nous comparons les principes dramatiques de Gryphius avec ceux d'Opitz, nous constatons que le but du théâtre est le même pour les deux auteurs, ce qui justifierait la relation que Gervinus a établie entre les quatre écrivains : Opitz est à Gryphius comme Heinsius à Vondel[2], Gryphius est à Vondel comme Opitz à Heinsius. En d'autres termes, le théâtre de Gryphius ne serait qu'une copie du théâtre hollandais, et le poète allemand qu'un vulgaire imitateur de Hooft et de Vondel.

Je prétends que cette opinion est exagérée, et que la tragédie allemande et le drame hollandais n'ont pas autant de ressemblances qu'on a bien voulu le dire. L'examen des pièces de Hooft et de Vondel va nous le faire voir.

Hooft est le prédécesseur de Vondel, le premier Hollandais qui ait écrit une tragédie, comme le lui disait Barlæus[3]. On peut le caractériser en un mot en disant qu'il est un copiste servile de Sénèque[4]. Sa tragédie est tout en mots, tout en phra-

[1] Voir 1re partie, chap. IV.
[2] Geschichte der deutschen Nationalliteratur, vol. III, 548.
[3] Lettres p. 718, cité par Jonckbloet, Geschichte der niederlændischen Literatur, vol. II, p. 57.
[4] « Er schloss sich den Trauerspielen an, welche in der Zeit des Verfalls der lateinischen Sprache gedichtet wurden, und unter dem Namen Senecas zu den Nachkommen gelangt sind. » (Vondel, préface d'Iphigénie en Tauride, Jonckbloet, II, p. 75).

ses. Elle est remplie de monologues, de morceaux à effet, de lieux communs, de chœurs et de digressions lyriques. Les caractères sont mal dessinés, les situations dramatiques sans force, le mouvement manque, l'action est ordinairement finie au 4e acte et le 5e est presque toujours postiche ; enfin, il abuse des figures allégoriques, des apparitions, des scènes d'esprits [1] : en un mot, le théâtre de Hooft, c'est la faiblesse même [2].

Vondel lui est de tous points supérieur.

Nous connaissons aujourd'hui ce poète ; M. Looten lui a consacré récemment un travail [3] qui fait suffisamment ressortir ses qualités, qu'il a peut-être un peu exagérées. Mais M. Looten s'est attaché surtout à la forme, il n'a fait qu'effleurer la nature du tragique dans le drame hollandais : point d'une importance capitale pour le parallèle que je veux établir entre Vondel et Gryphius.

Que l'on me permette de rappeler les principaux caractères du drame de Vondel. Un passage de la dédicace de ses œuvres à P. H. de Græf [4] nous indique la nature des sujets qu'il regarde comme tragiques. Là, il appelle, en effet, le 2e livre de l'Énéide, « l'illustre tragédie de Troie, une suite de tragédies émouvantes [5]. » D'autre part, nous savons qu'il mettait deux de ses pièces, « Noah », et « Adam in Ballingschap, » au-dessus de ses autres tragédies, « parce qu'elles représentaient la condamnation et la destruction de l'espèce humaine [6]. »

Que résulte-il de ces citations ?

Que tout grand événement peut fournir matière à tragédie.

Aussi, Vondel a-t-il écrit des tragédies sur la prise de Jérusalem, sur la mort de Phaéton et de Salmonée, sur Samson, sur la chute de Lucifer, etc.

Mais il est un autre principe cher à Vondel : la tragédie est une peinture en action [7]. S'il en est ainsi, le drame ne sera que l'analyse d'un tableau, que l'explication des attitudes des

[1] Voir Granida, Bæto, Gheraardt van Velzen.
[2] Van Lennep, Vondels Werke, vol. I. p. 655. Jonckbloet, II, chap. I.
[3] Étude sur le poète Vondel, Lille, 1888.
[4] Œuvres, 6e partie, p. 717, Jonckbloet, II.
[5] « Das weitberühmte trojanische Trauerspiel voll herzerschütternder Trauerspiele » ; Jonckbloet, vol. II, p. 276.
[6] Jonckbloet, vol. II, p. 276.
[7] M. Looten, p. 143.

personnages, que le commentaire des sentiments qu'ils ont éprouvés, avant de prendre leur pose définitive. Or, ce commentaire ne peut se faire que par la description, qui est inséparable de l'analyse. La description sera donc l'âme de la tragédie, la tragédie sera une suite de descriptions[1]. Par suite, sera tragique tout ce qui pourra être décrit dans des termes émouvants.

Les grands événements, les grandes catastrophes sont des mines inépuisables de sujets tragiques ; nous savons maintenant pourquoi ; c'est parce qu'ils se prêtent à des descriptions animées.

Il en est de même de toute sorte de malheurs, deuils, souffrances, persécutions. Toute souffrance deviendra tragique, si on la décrit d'une manière touchante. La mission du poète est donc simple : il s'attachera à décrire la douleur en termes émouvants.

De là résulte cette définition : la tragédie, c'est la description dramatique, partant mouvementée, d'une situation pénible.

La conséquence toute naturelle, c'est que la représentation n'est pas indispensable à la tragédie ; la langue doit suffire à produire l'impression que provoque ordinairement le jeu des acteurs, la langue fait donc toute la tragédie. C'est ce que Vondel dit en toutes lettres dans la préface de « Jephta » : « L'action tragique doit être telle qu'elle provoque, sans l'intervention du personnage souffrant, par la simple lecture, la crainte et la pitié. [2] » Vondel a donc écrit une tragédie, quand il a décrit la souffrance d'une manière animée.

Or, il est encore un côté sur lequel je dois attirer l'attention : c'est le but didactique que se propose toujours le poète hollandais.

Toutes ses pièces sont, en effet, agencées en vue de mettre en lumière une leçon de morale ou de religion, et il prend parfois lui-même la peine de l'indiquer. Ainsi, dans la dédicace de « de Gebrœders », il disait à Vossius que sa pièce n'était que la mise en action de ce précepte : il faut respecter Dieu et la

[1] Voir des citations à l'appui : Looten, p. 145.

[2] « Der Aufbau der tragischen Handlung muss derart sein, dass sie ohne Künstelei oder Beihülfe der leidenden Person schon durch das Hœren oder das Lesen der Trauerrolle... Mitleid oder Furcht erregt. » (Voir Jonckbloet, II, p. 73.)

justice[1]. La préface de « Het Pascha » démontre encore l'importance que Vondel attachait à cette leçon qui découle de la tragédie. Nous y lisons ces mots : « Les anciens se sont efforcés de nous former à une vie honnête ; c'est pour cela qu'ils ont jugé à propos de rappeler quelques vieilles histoires et de les exposer aux yeux du monde entier, sur la scène. Ils y ont montré que le bien trouve toujours sa récompense, que le vice amène toujours quelque peine après lui, afin que les hommes, même grossiers et ignorants, y reconnaissent facilement leurs défauts, et que des paroles bien choisies et des figures bien imaginées contribuent à tempérer leurs passions, et à faire d'eux d'honnêtes gens.[2] » Dans la préface de « Gysbrecht van Amstel », il dit que les héros tragiques « excitent à la vertu par la gloire immortelle qui s'attache à leur nom[3]. » Enfin, dans la préface de « Jephta, » il expose les théories suivantes : « La tragédie doit faire naître la crainte et la pitié pour atteindre son but, qui est de tempérer et de purifier ces deux passions chez l'homme, d'améliorer les spectateurs, et de leur apprendre à supporter patiemment les coups du sort[4]. »

Ces trois préfaces font voir comment Vondel comprend l'essence et le but de la tragédie : il veut montrer à l'homme ses défauts, afin de l'en corriger, le former à la vertu, en lui donnant des modèles dans la personne des héros tragiques, et lui

1 Lernt die Gerechtigkeit beachten
Und die Gottheit nicht verachten (Jonckbloet, II, 240).

2 « Die Alten haben gestrebt uns zu einem guten, sittlichen Leben zu erziehen : so haben sie für zweckmæssig gehalten einige alten Historien wieder aufzufrischen und vor der ganzen Welt auf die Bühne zu bringen.,... worin sie bewiesen wie am Ende alles Gute seine Belohnung, und alles Bœse seine Strafe nach sich zieht, damit selbst rohe, gemeine und ungelehrte Menschen ohne Brille ihre Fehler sehen, durch wohlsprechende Worte erdachter Figuren gezügelt und gesittet werden. » (Jonckbloet, II, 234).

3 « Durch erreichte Ehre und unsterblichen Namen und Ruhm die Nachkommen zur Tugend antreiben. » (Jonckbloet, II, 236).

4 « Damit das Trauerspiel seinen Zweck erreicht, welcher ist diese beiden Leidenschaften (Mitleid und Furcht) in Menschen zu mæssigen und zu reinigen, die Zuschauer zu veredeln, und sie zu lehren wie man die Schicksalsschlæge der Welt geduldig und voll Gleichmuth ertrage. » (Jonckbloet, II, p. 76). Voir aussi l'ouvrage de M. Looten, 152, et les préfaces d'Electra, de de Gebraders, de Joseph in Egypten, de Lucifer, de Salmoneus, de David in Ballingschap.

apprendre à supporter les coups de la fortune. La crainte et la pitié sont les moyens que la tragédie emploie pour arriver à ce but. Enfin, le poète, qui provoque ces deux sentiments, doit les tempérer.

Comme la tragédie est « une peinture en action », Vondel a cru satisfaire à toutes ces conditions, en faisant de son drame une suite de tableaux qui représentent, d'une manière sensible les inconvénients du vice. « Chaque pièce de Vondel renferme un ou plusieurs tableaux qui fourniraient à un peintre habile des matières dignes de son pinceau[1] ». Puisqu'il doit décrire les dangers du vice, le moyen le plus simple est de le peindre sous les plus noires couleurs. Aussi, nous offre-t-il partout le spectacle de l'honnête homme victime des machinations de la méchanceté : en un mot, le triomphe du vice. Cet honnête homme, c'est le personnage principal de la pièce, le représentant de la morale, celui que le spectateur doit prendre pour modèle, celui qui doit lui indiquer le chemin à suivre pour parvenir à la vertu à travers les obstacles, les malheurs, les persécutions ; qui doit, en un mot, par sa patience, lui apprendre à supporter les maux qui peuvent fondre sur lui. Les agissements des méchants contre l'honnête homme montrent l'abîme où peuvent tomber ceux qui se laissent guider par leurs passions ; enfin, la honte qui s'attache au nom de ceux qui ne savent pas maîtriser leurs passions, et se laissent entraîner à des crimes, est un réactif puissant contre l'empire que le mauvais instinct tend toujours à prendre sur l'esprit de l'homme. Le spectateur reçoit ainsi une double leçon. Vondel, dit M. Looten, « avait pris au sérieux l'influence du théâtre.... » « Le théâtre implante et inculque les bonnes mœurs au cœur de la jeunesse, il démasque le monde, enseigne le beau langage, la vertu et la sagesse dont les rôles et les acteurs sont la figure[2]. »

Mais, pour rendre ses leçons sensibles, le théâtre doit frapper les auditeurs : c'est ici que la crainte et la pitié interviennent. Le poète cherche, en effet, en étalant sur la scène le tableau des actes auxquels poussent les passions, à faire craindre à ceux

[1] Looten, (146).
[2] Die Bühne pflanzt und prægt der Jugend Sitten ein,
Lehrt Tugend, Eloquenz, entschleiert ird'schen Schein
Und die auf dem Kothurn die leicht beschuhet gehen,
Die lassen Weisheit uns in ihren Rollen sehen. Traduit de Vondel par M. Looten, p. 152. Voir aussi : Jonckbloet, II, 237.

de ses spectateurs qui pourraient avoir des passions analogues à celles des acteurs en scène, que leurs passions ne les entraînent à des actes semblables. Il leur inspire en même temps un sentiment de peine, en leur montrant l'aveuglement et l'avilissement de ceux que les passions excitent à des actes criminels. L'émotion produit donc un effet salutaire sur le spectateur, car le spectateur voit maintenant d'une manière palpable les dangers qui résultent des passions, et il est moins disposé à s'y laisser entraîner. Il est donc purifié, c'est à dire délivré de ses passions, il déteste désormais le vice, il apprend à aimer la vertu que le poète lui a présentée sous de si belles couleurs malgré les persécutions auxquelles elle est exposée.

Admettons qu'il soit délivré des passions; est-il en même temps délivré de la crainte et de la pitié? Certes non, car il reste sous une impression de crainte et de tristesse à la fin de ce spectacle, qui aboutit toujours au triomphe du vice, à l'écrasement de la vertu. C'est dire que la sanction morale manque à toutes les tragédies de Vondel.... Mais c'était voulu, c'était forcé. Vondel, qui voulait peindre le vice dans toute sa laideur, a cru que rien ne la faisait mieux ressortir, qu'un spectacle où l'innocence est toujours opprimée. Dans son esprit l'impression à produire, pourvu qu'elle fût forte, l'emportait sur les moyens par lesquels il voulait la provoquer. C'est pour réaliser cette conception, qu'il a donné le rôle passif à la vertu, au vice le rôle actif. Comme chez lui chaque personnage est le représentant d'une leçon, le héros passif montre comment on peut supporter la souffrance. C'est ainsi que Vondel se met d'accord avec les théories de Heinsius, tout en restant fidèle à son opinion particulière sur le but que doit poursuivre la tragédie: délivrer l'homme de toutes les passions. Mais revenons maintenant à la tragédie elle-même.

Si la tragédie doit décrire, il faut qu'il y ait dans l'action des intervalles de repos, où les personnages puissent librement exposer leurs sentiments, et étudier leur situation. L'action devra donc être lente, et le poète évitera toutes les complications qui, d'ordinaire, précipitent l'action vers le dénouement, il évitera le choc des passions. Cette disposition lui permettra de faire parler longuement ses personnages ; par suite, le discours tiendra lieu d'action, il fera toute la tragédie.

La tragédie de Vondel sera donc l'analyse en cinq actes

d'une crise, la description des différentes situations qui précèdent la catastrophe finale.

Or, par définition, plus cette description sera émouvante, plus le drame sera tragique, plus le style, qui est le soutien de la tragédie, sera brillant, plus la tragédie sera brillante, plus le milieu où se passe l'action sera grand, plus la tragédie sera grandiose. La tragédie est pour Vondel une œuvre d'art, « un tableau de maître »[1]. Le cadre ne nuit jamais au tableau, quand il est riche ; Vondel attache donc le plus grand prix à l'encadrement de sa tragédie, et il recherche avec soin tout ce qui peut contribuer extérieurement à rehausser l'éclat de l'action. Il fait donc entrer dans sa tragédie en même temps que l'éloquence, tous les arts : décor, chant, musique, tableaux, scènes de fond[2]. Dans la préface de « Joseph int Hof », on lit : « La vie de Joseph, les visions de Pharaon, la prospérité de l'Égypte sont représentés d'une manière ingénieuse par des tableaux[3]. » La tragédie de Vondel est donc au centre de tous les arts.

Mais si le discours et la description font toute la tragédie, il va de soi que la peinture des caractères devient chose secondaire, que l'auteur ne recherche jamais dans les passions les mobiles des actes, qu'il se borne à étudier les actes eux-mêmes, parce qu'ils produisent les situations. Sa tragédie ne sera donc jamais un ensemble de forces dont le choc pousse la pièce à la catatrosphe finale, ce ne sera pas le tableau d'une lutte, mais des conséquences d'une lutte déjà finie, la tragédie représentera la fin d'une action, et non une action complète. Aussi, les personnages seront-ils immobiles, et pour cause, c'est que nous ne les voyons que dans leurs dernières attitudes ; par suite ils se ressemblent tous.

D'ailleurs, le plan de toutes les tragédies est le même : intrigue simple, sans complication, sans mouvement ; comme personnages des « bouches sonores », comme forme, une

[1] M. Looten, 143.

[2] Voir Het Pascha, de Gebrœders, Joseph int Hof. Cf : Looten.145. Dans « de Gebrœders » on voyait dans le fond de la scène le gibet auquel étaient pendus les fils de Saül.

[3] « Josephs frühere Schicksale, Pharaos Træume und Gesichte, und der Wohlstand Egyptens werden sinnreich durch Bilder veranschaulicht. » (Jonckbloet, II, 179).

exposition en monologue suivi d'un chœur, un cinquième acte en récit, très court ; le reste est rempli par des monologues interminables, des dialogues bourrés de sentences et de lieux communs. De la stychomythie en abondance, de la rhétorique partout, de belles pensées exprimées en vers éclatants, de brillantes descriptions, des comparaisons imagées, une langue forte plutôt que juste, qui recherche l'effet, et ne redoute pas la trivialité, une grande richesse de poésie lyrique, en un mot, un drame pour des lecteurs plutôt que pour des spectateurs, tel je me représente le théâtre de Vondel. Je puis donc étendre à ses pièces le jugement que M. Looten a porté sur celles de ses prédécesseurs, et dire qu'elles « ne sont que des pastiches de tragédies régulières, taillées sur le patron de Sénèque et conformes de tous points à la poétique de Scaliger »[1]. Au reste. ses admirateurs les plus convaincus reconnaissent ces défauts. Van Kampe avouait que le plan de la plupart de ses pièces est défectueux[2], et Van Lennep qui ne trouve jamais d'épithètes assez fortes pour traduire son admiration, a bien été obligé de mêler quelquefois la critique à l'éloge. Il est vrai qu'il s'en venge aussitôt en célébrant sur un ton dithyrambique les beautés de la langue et la richesse de la poésie lyrique ! La tragédie de Vondel ressemblerait-elle à ces peintures dont seul le cadre fait le prix ?

Quoi qu'il en soit, Vondel avait déjà remporté de nombreux triomphes, depuis son début en 1612, et il était à l'apogée de sa gloire, lorsqu'en 1638 Gryphius vint à Leyde, où il eut l'occasion d'assister à la représentation de ses pièces.

En 1638, Vondel avait déjà écrit Het Pascha, Hierusalem verwoest, Palamedes, Gysbrecht vam Amstel, et, pendant le séjour de Gryphius en Hollande, il fit jouer « de Gebrœders » et et « de Mæghden. » En 1638 Gryphius a pu voir jouer « Gysbrecht » à Leyde; c'est donc au théâtre qu'il a vu pour la première fois une pièce conforme aux théories d'Opitz. L'influence fut décisive, et dès 1639, Gryphius donnait une traduction allemande de la pièce de Vondel « de Gebrœders » sous le titre de « die Gibeoniter ». Cette traduction était pour lui un simple exercice de style ; il voulait se former à la langue tragique[3].

[1] Étude sur Vondel, 138
[2] Jonckbloet, II, 228.
[3] Consulter à ce sujet l'article de Hagen dans le Deutsches Museum de 1867, nº 40.

Quelle qu'ait été son intention, il est certain que le théâtre hollandais a été son premier modèle ; mais ce qui l'est moins, c'est qu'il se soit dans le cours de sa carrière borné à imiter servilement son modèle de la première heure.

Tout est hollandais dans le drame de Gryphius : cette conclusion de l'étude comparative que Kollewijn a faite de la question dans une brochure intitulée : « De l'influence du drame hollandais sur Gryphius [1], » passe aujourd'hui si bien pour un axiome, que M. Looten, dans son livre sur le poète d'Amsterdam déclare que « Vondel fut pour Gryphius ce que Heinsius avait été pour Opitz, un maître et un modèle [2]. »

Je m'inscris à faux contre cette théorie, qui est, à mon avis, exagérée. Accordons qu'il y a entre les deux poètes de grandes ressemblances ; mais elles n'ont trait qu'à la forme, et encore sur ce chapitre y a-t-il des différences. La principale ressemblance consiste dans la tendance à la déclamation, dans la recherche de la situation, dans le culte du tableau dramatique. Tous deux aiment les sentences, les lieux communs, tous deux visent à l'effet, ils aiment le lyrisme, ils affectent le passage de l'alexandrin au mètre lyrique dans les situations passionnées. Chez les deux poètes l'intrigue est simple, ils observent tous deux scrupuleusement l'unité de temps, la scène se passe toujours, si ce n'est exactement au même lieu, du moins dans un lieu très rapproché, enfin l'unité d'action est plutôt extérieure qu'intérieure. Telles sont les ressemblances que je trouve entre la tragédie de Vondel et celle de Gryphius, mais elles s'arrêtent là, car je ne reconnais dans le fond de leurs pièces que des analogies fort lointaines.

On dira que les deux poètes ont, en écrivant, toujours en vue une leçon de morale ou de religion, que le personnage souffrant est immobile, que tous deux dessinent plutôt des types que des individus, que tous leurs personnages sont jetés dans le même moule, que les femmes sont des hommes ; je l'accorde; mais les différences de fond et de forme sont autrement nombreuses.

En effet, j'ai dit que dans Vondel l'action ne se passait pas toujours exactement dans le même lieu ; ce qui est vrai de ses

[1] Heilbronn, 1881.
[2] P. 281.

premières pièces ne l'est plus de ses dernières, où le lieu ne varie jamais. Une autre différence, c'est la forme du premier et du 5e acte. Dans Vondel, l'exposition est un monologue suivi d'un chœur, le 5e acte ne se compose ordinairement que d'un récit; il est souvent postiche, comme dans les pièces de Hooft[1]. La tragédie est finie au 4e acte, et le 5e est rempli par le récit d'un messager. On ne trouve nulle part trace de ce procédé dans Gryphius ; l'exposition n'est jamais en monologue. De même, le 5e acte composé d'un récit, n'existe que dans Cardenio; encore n'est-ce pas un simple monologue comme dans les pièces de Vondel. Il en est de même de l'intrigue qui, quoique simple, dans Gryphius, est plus compliquée que celle des tragédies de Vondel, qui sont la simplicité même[2]. Il suffit de lire, je choisis au hasard, Joseph in Egypten et Joseph in Dothan, pour s'en faire une idée. Par suite, l'action dans le drame de Gryphius est plus rapide que dans le drame hollandais, où elle n'existe ordinairement pas, car l'action, c'est de la conversation depuis le commencement jusqu'à la fin de la pièce. J'en dirai autant du rôle de la poésie lyrique : elle occupe bien moins de place dans Gryphius que dans Vondel. dont certaines pièces ne sont d'un bout à l'autre que des effusions lyriques[3], et les dernières que des « élégies dramatisées[4]. Le lyrisme, c'est l'élément principal de la poésie dramatique de Vondel ; il est bien plus lyrique que tragique. Van Lennep a déjà fait ressortir ce caractère, et je crois qu'on déterminerait assez exactement la nature de la tragédie de Vondel en lui appliquant la définition que M. Faguet, dans son excellente étude sur la tragédie en France au XVIe siècle a donnée du drame de Garnier ; c'est « du lyrisme descriptif[5]. »

Tel n'est pas le caractère de la tragédie de Gryphius, où l'élément lyrique, quoique nombreux, ne joue jamais le rôle principal. La prédominance de la partie lyrique dans Vondel justifie cette appréciation de Van Kampe citée par Jonckbloet : « Il

[1] Voir la tragédie intitulée : Achille et Polyxène. Le 5e acte n'est que l'histoire de la querelle entre Ajax et Ulysse, qui se disputent les armes du héros.

[2] Looten, 142.

[3] Looten, 148.

[4] Looten, 154.

perfectionne dans la tragédie hollandaise la forme grecque [1]. » C'est là une grande différence, mais il en est d'autres : elles ont trait aux êtres allégoriques, aux esprits, à la magie.

Les scènes de magie sont bien moins fréquentes dans Vondel que dans Gryphius. Dans « Het Pascha [2] » Moïse se contente de métamorphoser son bâton en serpent ; cependant le sujet s'y prêtait ! Il en est de même des scènes d'incantation. Dans aucune pièce de Vondel on ne trouve de scène comparable à celle de l'évocation de l'esprit infernal dans Léon l'Arménien [3]. Cela ne veut pas dire que Vondel n'introduit pas dans ses pièces des scènes où les esprits jouent un rôle. Dans « Peter en Pauwels », pour ne citer qu'un exemple, on voit les esprits de Simon le magicien et d'Elymas sortir de l'enfer pour soulever Rome contre les apôtres Pierre et Paul [4], puis le Christ apparaît sur la scène [5]. Les esprits, les êtres allégoriques existent dans Vondel, mais à un degré moindre que dans Gryphius, observation qui convient aussi aux intermèdes à la façon de celui du 3e acte de Cardenio ; je ne me rappelle pas en avoir trouvé un seul exemple dans Vondel. Par contre, Gryphius recherche moins le spectacle, le décor ; il conçoit très bien la tragédie sans tout l'accessoire artistique que désire Vondel. Ce n'est guère que dans Stuart, et encore dans la 2e rédaction [6], que Gryphius a introduit le spectacle dans sa tragédie.

La langue elle-même des deux écrivains ne se ressemble pas. Sans doute, tous deux sont emphatiques, mais je trouve Gryphius moins ampoulé que Vondel. Vondel a moins de force dans l'expression que Gryphius, il ne sait pas aussi bien que lui enfermer sa pensée dans un vers bien frappé, il a plutôt le génie pittoresque, et Gryphius le génie sculptural. Tous deux sont riches en images, mais tandis que Gryphius aime mieux les images grandioses, frappantes, Vondel préfère les images pittoresques qui séduisent plus par l'étrangeté que par l'audace et il ne craint même pas le trivial.

[1] « Er vervollkommnete die griechische Manier inden niederlændischen Trauerspielen. » II, 228.
[2] Acte II.
[3] Acte IV.
[4] Acte I.
[5] Acte III.
[6] Reproduite dans l'édition Palm (Collection de Stuttgart).

Enfin, je trouve une autre différence encore dans la nature des scènes que les deux poètes offrent aux yeux des spectateurs. Dans Gryphius, le théâtre est souvent ensanglanté. Papinien en offre un exemple ; dans Vondel le sang coule rarement sur le théâtre, il dérobe aux spectateurs la vue des cadavres. Il a pris, du reste, la peine de nous donner son opinion sur ce sujet : « Dans la tragédie on ne doit pas voir de sang, c'est contraire au but élevé qu'elle poursuit[1] ». Dans Jephta il a recours à un véritable artifice pour cacher à la vue le cadavre d'Iphis[2]. Cependant on trouve des cruautés dans son théâtre, il suffit de lire « Zungchin oder Ondergang der Sineesche Heerschappye » pour s'en convaincre.

Mais aussi les sujets ne sont pas les mêmes chez les deux tragiques. Pour Vondel, nous l'avons vu, tout sujet est tragique, s'il donne lieu à des descriptions émouvantes. C'est ainsi qu'il a traité en tragédie des sujets bibliques, mythologiques et même des faits contemporains. On sait le tumulte que souleva « Palamedes », cette pièce qui n'est que l'histoire d'Oldenbarnewelt, déguisée sous le nom du héros grec. Vondel paya une forte amende, et la fuite seule put le mettre à l'abri des poursuites[3]. Le poète hollandais aurait facilement mis en tragédie le deuxième livre de l'Énéide, qu'il admirait tant ; il en aurait fait un récit dramatique, comme il faisait chaque fois qu'il traitait un sujet biblique, où il s'astreignait à l'ordre du temps[4]. L'ordre du temps au théâtre, mais c'est là le système dramatique de Hans Sachs ! Par contre, cela démontre clairement l'idée que Vondel se faisait d'une tragédie, cela fait voir combien la conception de Gryphius est différente. Que de sujets Vondel a traités, dont Gryphius n'aurait jamais pu tirer une tragédie ! Les sujets tragiques sont très restreints pour le poète allemand, Vondel, au contraire, en trouve partout, le monde entier est à sa disposition ; aussi a-t-il écrit des quantités de pièces. Gryphius n'aurait jamais écrit une tragédie sur la chute de Troie, sans en transformer entièrement la nature ; il n'y avait là rien qui répondît à sa conception du tragique : le

[1] Préface de Salomon. « In det treurspel wordt geen bloed, maar eene groote ziel gestort. »
[2] Voir Jonckbloet, II, 231.
[3] Looten, 69.
[4] Jonckbloet, II, 230.

néant de la vie de tous les jours, la patience stoïque en face des malheurs. C'est ce principe que je ne retrouve dans aucune tragédie de Vondel.

Pour lui, le tragique est une grande catastrophe, pour Gryphius, c'est l'instabilité des choses humaines; pour Vondel, le tragique, c'est la souffrance physique ou morale d'un individu, pour Gryphius c'est la patience inébranlable dans la souffrance; Vondel peint la souffrance comme but de la tragédie; pour Gryphius, c'est un simple moyen de mettre en relief la patience de son héros; Vondel peint les personnages passifs, parce qu'ils doivent montrer le vice dans toute sa laideur, et que rien ne la met mieux en lumière que le spectacle d'un innocent qui souffre, Gryphius peint les siens passifs, parce que s'ils ne l'étaient pas, ils ne seraient pas tragiques; leur immobilité, c'est ce qui les élève au rang de personnages tragiques. De plus, l'impression que doit produire la tragédie, n'est plus la même. Gryphius s'adresse aux nerfs, Vondel plutôt à l'âme, Gryphius veut provoquer la crainte et la pitié physiques, Vondel l'angoisse et la pitié morales, l'un secoue les nerfs, l'autre cherche à émouvoir, l'un veut corriger l'homme de ses vices, l'autre veut émousser sa sensibilité, en faire un être insensible que rien n'émeut, que rien ne touche, que rien n'agite. Vondel veut corriger l'homme de toutes les passions en général; « Vondel ne veut pas que le spectateur quitte le théâtre sans recueillir une haute leçon qui le rende pratiquement meilleur », « son dessein fondamental c'est l'amélioration morale de l'homme par le théâtre [1].» Aussi trouve-t-on dans ses tragédies le tableau des dangers auxquels exposent les passions, comme l'amour déréglé, l'ambition, l'orgueil etc. [2]. Ne dit-il pas, dans son « Plaidoyer pour la liberté du théâtre », que la tragédie enseigne à maîtriser les passions effrénées [3]? Gryphius, lui, ne veut délivrer l'homme que de sa sensibilité; il veut l'habituer par le théâtre à ne plus craindre, à ne plus se laisser émouvoir; son but est donc tout autre que celui de Vondel, par suite sa tragédie ne saurait être confondue avec celle du poète hollandais.

[1] Looten p. 153.
[2] id. p. 153.
[3] id. p. 264.

Mais, dira-ton, il y a des ressemblances entre la tragédie de Gryphius et celle de Hooft : tous deux imitent Sénèque , dans Hooft il y a bien plus de scènes d'esprits, d'allégories, d'abstractions personnifiées que dans Vondel [1], son drame est plus cruel, comme le démontre Polyxène, cette pièce, où quatre personnages meurent sur la scène, et où l'on crève les yeux à Polymestor. Oui, mais ce ne sont là que des ressemblances de détail qui n'ont aucune importance, et l'on ne saurait citer, comme pour Vondel, des pièces de Gryphius qui reproduisent des passages de Hooft. Il ne faut donc pas s'arrêter à cette idée de ressemblances possibles entre Hooft et Gryphius.

Il n'en est pas de même de Vondel, car Kollewijn, avec son patriotisme tout hollandais, a énuméré tout au long les passages de ses tragédies que Gryphius a transportés dans Catherine de Géorgie et dans Papinien.

Gryphius a pris Vondel pour modèle dans la rédaction de Catherine de Géorgie, dit-il, et il cite un peu plus d'une douzaine de vers de « de Mæghden » qui ressemblent vaguement à ceux de Gryphius, puis il attire l'attention sur l'analogie qu'offre la donnée des deux pièces.

A mon avis, ce sont là des arguments peu concluants. Si, en effet, la donnée des deux pièces concorde sur un point, c'est qu'Attila veut épouser Ursule sa captive, et Abbas la reine de Géorgie, si l'on peut trouver quelque analogie entre l'apparition des ombres d'Ursule [2] et de Catherine de Géorgie [3], qui annoncent leur fin prochaine à leurs persécuteurs, il faut reconnaître que là se bornent les ressemblances. Le mobile qui fait agir les deux tyrans, et les pousse au meurtre diffère absolument. Dans Vondel ce n'est pas la jalousie, mais bien le zèle religieux qui excite Attila à tuer Ursule ; il est bien plus fanatique, qu'amoureux ou jaloux. A la différence d'Abbas qui agit sous l'influence de l'amour et de la jalousie, ce qui déchaîne la fureur d'Attila, ce n'est pas tant le refus que

[1] Dans Granida, Ostrobas apparaît en songe à un de ses amis et l'excite contre Daifilo qui l'a tué en duel ; dans Gheraardt van Velzen on trouve les personnages allégoriques, la Ruse, la Perfidie, la Violence, la Concorde, la Fidélité, la Simplicité, puis le fleuve Vecht personnifié, dans Bæto, le héros dont la pièce porte le nom voit en rêve sa femme qui lui annonce un avenir brillant.

[2] Acte IV, 1385.

[3] Acte V, 431.

sa captive oppose à ses offres que sa profession de foi hautaine et l'emportement avec lequel elle renverse et foule aux pieds la statue de Mars que le grand prêtre voulait lui faire adorer. Aussi cède-t-il aussitôt à la colère, car, tandis qu'Abbas prend le temps de réfléchir, et se contente de faire exécuter par des bourreaux la sentence de mort qu'il a dans un mouvement de jalousie prononcée contre la reine de Géorgie, aveuglé par le fanatisme il plonge *lui-même* son épée dans le cœur d'Ursule. On ne saurait donc dire que la donnée des deux drames est exactement la même.

Examinons maintenant Papinien, cette tragédie pour laquelle Kollewijn s'est donné la peine d'aligner les vers hollandais en regard des vers allemands correspondants. Là, il s'agit d'une centaine de vers que Gryphius aurait empruntés à « Palamedes » pièce qui date de 1625.

Je reconnais qu'il y a entre « Palamedes » et Papinien des ressemblances, mais ce sont des analogies d'idées plutôt que de fond. Je ne citerai pas en détail toutes les ressemblances que Kollewijn a relevées dans le parallèle qu'il a établi entre les deux pièces [1], je ferai simplement remarquer que nulle part on ne trouve un seul vers traduit mot à mot, et que les passages imités ne correspondent pas dans les différents actes. Kollewijn qui, pour ce fait, n'ose affirmer le plagiat, se demande si la pièce de Gryphius n'a pas été écrite sous l'inspiration de celle de Vondel ? Cela se pourrait ; c'est ainsi, du reste, que j'explique la ressemblance qu'offre à un moment donné le rôle de Balbus dans Léon l'Arménien avec celui de Gormas, dans le Cid. Gryphius a bien pu, pendant son séjour en Hollande, assister à une représentation du Cid que l'on jouait en 1641 à Amsterdam [2], il a pu aussi le voir jouer à Paris ; ainsi le rôle de Balbus ne serait, à certains moments, qu'une réminiscence des tirades du héros de Corneille. Par contre il n'a pas vu jouer Palamède; en raison des allusions politiques on ne le représentait pas. Mais alors il dut le lire avec infiniment d'attention pour en retenir tant de passages et les reproduire dans les situations analogues.

Car enfin, ce qui dans Papinien offre le plus de rapports avec

[1] Voir p. 26-43.
[2] Looten, p. 143.

« Palamèdes, » ce sont les idées exprimées.

Sans doute le début des deux pièces se ressemble, la scène où Thémis menace Bassian de sa vengeance [1] se rapproche de celle où Neptune dans Vondel annonce les dix ans de malheurs qui frapperont Ulysse[2], Tisiphone et Alecto dans la tragédie allemande rappellent Mégère et Sisyphe de « Palamèdes »[3], mais cela ne démontre pas, à mon avis, que Gryphius ait copié le drame de Vondel.

On dira encore que Palamède et Papinien sont deux personnages passifs, et que leur caractère se ressemble : je l'accorde, mais, si l'on se rappelle que Gryphius conçoit toujours ses protagonistes passifs à priori, et que ce qui est la règle absolue dans son théâtre est l'exception dans celui de Vondel, on ne saura tirer du principe fondamental de sa tragédie un argument qui prouve que son drame n'est qu'une copie du drame hollandais. D'ailleurs, l'intrigue des deux pièces n'offre pas des ressemblances bien frappantes, car, au fond, la situation des deux héros n'est pas la même. En effet, tandis que Palamède ne peut pas démontrer la fausseté des accusations d'Ulysse, et, par suite, en est réduit à se laisser accuser sans pouvoir se défendre, tandis qu'il n'est pas maître de sa destinée, Papinien peut, d'un seul mot, sauver sa tête, et, s'il ne le prononce pas, c'est par scrupule de conscience. La situation diffère donc absolument. Les poètes se sont rencontrés plus d'une fois au cours de leur œuvre ; mais cela prouve-t-il que l'un ait pillé l'autre ? Qu'est-ce, du reste, que 100 vers qui se ressemblent, *à peu près*, dans une pièce de la longueur de Papinien, qui n'en compte pas moins de 2770 ? Je ferai voir ailleurs que Gryphius se rencontre souvent avec Garnier [4] ; est-ce à dire pour cela qu'il l'a copié ? Certainement non.

Je crois pouvoir expliquer la chose par l'analogie évidente de la tournure d'esprit des deux écrivains. « La préface de la première tragédie de Vondel, a dit M. Looten, est une sorte de prêche, où le poète exhorte ses lecteurs à la pratique des vertus chrétiennes, et qui finit comme il sied à un sermon, par la vie éternelle[5]. »

[1] Acte III.
[2] Acte V.
[3] Acte I.
[4] Voir plus bas chap. IV.
[5] Page 52.

La fin de la préface de Catherine de Géorgie reproduit la même idée : « Détourne, lecteur, avec moi ton visage de ce qui est périssable, et élève-le vers ce qui est éternel[1]. » C'est là une ressemblance frappante. D'ailleurs les malheurs, les persécutions, la dureté des temps ont contribué à leur faire considérer du même œil les choses de la vie. Chez tous deux les croyances religieuses sont aussi fortes. tous deux ont un penchant vers le pessimisme, vers le fatalisme. Vondel, dit M. Looten, « aperçoit l'intervention directe de la Providence non seulement dans les grands faits politiques, mais dans les moindres événements de sa vie privée [2]. » Gryphius partage cette croyance, et ses héros, Léon l'Arménien, Stuart, Catherine de Géorgie, font toujours remonter leur situation jusqu'à la Divinité [3]. Les deux poètes avaient donc les mêmes idées ; de plus, ils avaient traversé tous deux des périodes agitées, et la guerre avait laissé dans leur cœur des souvenirs ineffaçables : aussi leurs pièces s'en sont-elles ressenties. Gryphius a trouvé en Vondel un écho de ses idées, il y a trouvé tout fait ce qu'il voulait faire, et il a adopté sans s'en préoccuper autrement le modèle qu'il avait sous les yeux. Mais, en l'adoptant, il l'a modifié, il y a ajouté des traits qui reflètent la tournure de son caractère, qui portent l'empreinte de sa morale et de sa philosophie. C'est ainsi qu'il a fait la part plus large au rôle des esprits, à la magie, aux songes, en un mot, à tout ce qui regarde les forces qu'on ne voit pas agir, mais qui, à son avis exercent certainement une influence sur la tournure des choses d'ici-bas. Gryphius a modifié la forme et le fond du drame de Vondel, sa tragédie lui appartient en propre. J'ai dit plus haut[4] que son tempérament le rapprochait de Sénèque ; cela s'applique aussi à Vondel. Sans connaître le poète hollandais, Gryphius aurait conçu la tragédie de la même façon : la tragédie de Sénèque et celle de Vondel sont, au même titre que le drame de Gryphius, l'écho du temps. On ne saurait donc dire d'une manière absolue que Gryphius a copié Vondel ; ce qui est vrai, c'est que la même tournure d'esprit les a fait se rencontrer sur le même terrain.

[1] « Wende dein Gesicht mit mir von dem. was vergænglich auf die ewighersschende Ewigkeit. » (Voir aussi les poésies lyriques, Collection de Stuttgart p. 360.)

[2] Page 52.

[3] Voir 2e partie, ch. VII, p. 189, 190, 196 ; 3e partie, ch. I, p. 236 ; ch. VI.

[4] 3e partie, chap. I.

CHAPITRE III

GRYPHIUS ET SHAKSPEARE

1° Gryphius a-t-il connu Shakspeare ? Certains passages de ses tragédies qui se retrouvent dans le poète anglais, et surtout « Peter Squenz » le font croire. Importance des passages qui se ressemblent, citations.
2° Faut-il attribuer ces ressemblances au hasard, ou bien Gryphius a-t-il connu réellement les pièces de Shakspeare ? Les a-t-il eues entre les mains, ou bien les a-t-il vu jouer ? Elles ne sont pas le fait du hasard ; d'autre part, il n'a jamais eu le texte même de Shakspeare entre les mains. Il n'a donc pu connaître les pièces anglaises qu'au théâtre : il les a vu jouer.
3° Il n'a pu les voir représenter en Allemagne : causes.
4° Il n'a pu les voir jouer qu'en Hollande par les acteurs anglais. qui les y ont représentées de bonne heure, et les jouaient encore pendant son séjour dans ce pays. C'est en Hollande qu'il a connu « Le Songe d'une nuit d'été », d'où il a tiré « Peter Squenz. » Preuves. C'est sans doute aussi en Hollande qu'il aura connu les autres pièces de Shakspeare.
5° Comparaison entre la tragédie de Gryphius et de Shakspeare. Différences de conception et d'exécution. En raison de la tournure de son esprit, Gryphius ne pouvait prendre Shakspeare pour modèle.

Gryphius a-t-il connu Shakspeare ? Cette question a été plus d'une fois agitée en Allemagne, mais les écrivains qui l'ont étudiée ne l'ont pas approfondie. Les uns ont accepté, les autres ont rejeté cette hypothèse, mais aucun n'a appuyé son opinion sur des faits précis. Ils se sont bornés à signaler au passage quelques ressemblances, mais aucun d'eux n'a cherché à savoir si Gryphius avait pu connaître Shakspeare, et dans ce cas comment il l'avait connu.

C'est ce travail que j'ai entrepris, c'est sur les ressemblances que j'ai trouvées que je me baserai pour dire que Gryphius a dû connaître Shakspeare.

Les ressemblances portent, en effet, sur dix-sept pièces : Macbeth, Richard III, le roi Jean, Jules César, Peines d'a-

mour perdues, le Conte d'Hiver, Cymbeline, Hamlet, Antoine et Cléopâtre, Richard II, Henri VI (1re et 2e parties), Périclès Édouard III, Locrine, les deux nobles parents, le Songe d'une nuit d'été [1].

Examinons d'abord « *Macbeth* » Dans la scène X, Macbeth, excite des assassins contre Banquo et dit : « Sachez que c'est lui qui jusqu'ici a fait notre infortune. Je vous l'ai démontré dans notre dernier entretien, je vous ai prouvé comment vous avez été dupés, contrecarrés, quels étaient les instruments qu'il employait et mille autres choses qui feraient dire à une moitié d'âme, à un cerveau fêlé : voilà ce qu'a fait Banquo. Croyez-vous la patience à ce point dominante dans notre nature, que vous laissiez passer cela ? » Le premier assassin répond : « Nous sommes hommes, mon suzerain. » Macbeth reprend : « Oui, vous passez pour hommes. Si vous avez une place à part dans le classement, en dehors des rangs infimes de l'humanité, alors je confierai à vos consciences un projet dont l'exécution fera disparaître votre ennemi et vous ancrera dans notre affection et dans notre cœur. »

Le début de Léon l'Arménien offre absolument la même situation, et les pensées sont à peu près les mêmes.

Balbus excite les conjurés contre l'empereur en leur rappelant qu'il ne les a jamais payés de leurs services, que chaque jour ils risquent leur vie pour lui, que loin de songer à les récompenser, Léon cherche à les dépouiller de leurs biens pour satisfaire sa cupidité. « Cela, vous le supportez ! » s'écrie-t-il [2] et plus loin : « Ceux qui tremblent en ont trop peu entendu, ceux qui n'ont pas peur, en ont entendu trop [3] ». Crambe, le chef des conjurés proteste de son courage, ainsi qu'un autre des conjurés, et Balbus leur confie son projet de tuer l'empereur.

La scène XIII de Macbeth contient aussi un passage que je retrouve à la fin de Catherine de Géorgie : Macbeth dit à l'ombre de Banquo : « Arrière ! ôte-toi de ma vue ! que la terre te cache ! tes os sont sans moelle, ton sang est glacé, tu

[1] Tous les extraits de Shakspeare sont empruntés à la traduction F. V. Hugo.
[2] Acte I, 20.
[3] id. 31, 32.

n'as pas de regard dans ces yeux qui éblouissent. » Dans Gryphius, Abbas qui croit voir devant lui le spectre de la reine, s'écrie : « Horreur ! que vois-je ?... Comme sa poitrine est déchiquetée !... N'arrache pas ainsi tes cheveux brûlés. Voyez comme elle lève vers le juge suprême ses bras décharnés !...... Ce n'est pas ton sang qui te colore[1] »

La situation est donc la même.

La scène XIV de la même pièce renferme encore des idées qu'a exprimées Gryphius dans Papinien.

Hécate dit aux sorcières en parlant de Macbeth : « Il insultera le destin, il raillera la mort et mettra ses espérances au-dessus de la sagesse, de la foi et de la crainte ». Dans Papinien la Justice prononce ainsi la condamnation de Bassian, qui vient de tuer Géta : « Qu'il tue celui qui l'a excité à ce crime, qu'il tue celui qui lui est fidèle, celui qui soutient son empire, qu'il tremble devant chaque feuille[2]. »

La scène XVI, l'évocation des sorcières, ressemble à la scène de Jamblique dans Léon l'Arménien. Dans cette scène un fantôme prédit l'avenir à Macbeth, comme dans Léon l'Arménien l'esprit infernal prédit le triomphe de Balbus[3].

Enfin, la scène XVII contient un passage que reproduit Gryphius dans Papinien. Dans Shakspeare un messager conseille à lady Macduff de fuir en disant : « Je soupçonne que quelque danger vous menace. Une horrible cruauté menace de près votre personne. » Dans Gryphius, Thrasullus dit aussi à l'impératrice Julia : « Le ciel vous réserve des souffrances et la mort, si vous laissez paraître votre douleur[4]. »

La fin de Macbeth ressemble à celle de Léon l'Arménien. Macduff invite les assistants à saluer de leurs acclamations le

[1] O Greuel ! O ! was tritt uns für Gesichte ! 375
Wie schrecklich hængt die abgezwickte Brust ! 377
Rauff doch, rauff doch nicht ab 379
Die versengten Haare ! 380
Schauet, wie sie die entblœsseten Arme zu dem gestrengen [Richter streck 383
Nicht mehr mit eigner Rœthe des keuschen Blutes gefærbt. 390

[2] Er tœdte, was ihn trieb, diss Schandstück zu begehen ! 573
Er tœdte was ihm treu, durch den sein Reich kan stehen 574
Er zag ob jedem Blatt. (acte II) 577

[3] Acte IV, scène II.

[4] Er dræut ihr Ach und Tod, wo sie den Schmertz læsst blicken id. 475

roi d'Écosse, et Malcolm dit à son tour : « Nous ne ferons pas une large dépense de temps avant de compter avec tous vos dévouements, et de nous acquitter envers vous... Sur ce merci à tous, et à chacun... Nous vous invitons à venir à Scone voir notre couronnement[1]. »

Dans Léon l'Arménien, Balbus s'exprime ainsi : « Comment récompenserai-je votre courage ?.... Trouverai-je quelque chose qui puisse resserrer ces liens entre nous ?... Je vous honorerai toujours.... Je veux qu'en votre présence le patriarche me couronne... » et la pièce se termine aux cris de « vive l'empereur. »

Dans « RICHARD III », on trouve aussi des idées, ou des situations que reproduisent certaines pièces de Gryphius.

Ainsi, dans la scène XXII, le spectre du prince Édouard apparaît à Richard et lui dit : « Que demain je pèse sur ton âme... Désespère et meurs ! » Le spectre d'Henri VI dit également : « Quand j'étais mortel, mon corps, oint du Seigneur, a été par toi percé de coups meurtriers. Désespère et meurs. » Clarence dit à son tour : « Demain pense à moi... désespère et meurs, Rivers, Gray, Vaughan, Hastings, les deux jeunes fils de Clarence, la reine Anne et Buckingham disent tous à Richard : « Désespère et meurs ». Chaque spectre perce Richard de son poignard pendant son sommeil en prononçant ces paroles.

Dans Léon l'Arménien, l'ombre de Tarasius apparaît aussi à l'empereur endormi, et, après lui avoir reproché ses crimes, il lui annonce sa fin prochaine, et invite Balbus à le percer de son poignard[2]. Dans Papinien, Sévère maudit Bassian et le frappe aussi pendant son sommeil[3].

Dans la pièce anglaise Richard dit à Ratcliff qu'il a eu un songe effrayant. « Par l'apôtre Paul, s'écrie-t-il, les ombres de cette nuit ont jeté plus de terreur dans l'âme de Richard, que ne le ferait la substance de dix mille soldats. » Léon l'Arménien,

[1] .....Wie werd' ich diesen Muth 341
Belohnen ?..... 342
.....Werd ich wohl etwas finden 343
Das kræfftig mich und euch noch stærcker zu verbinden ? 344
Ich wil, dass mich anietzt im Beyseyn meiner Sœhne. 451
Und eurer Gegenwart der Patriarch hier krœne. (acte V) 452

[2] Acte III.

[3] Acte IV.

après l'apparition de Tarasius, dit à Exabolius : « Un rêve terrible m'a effrayé il n'y a qu'un instant [1] » et plus loin à Nicander : « Nicander, crois-le bien, jamais ni la foudre, ni la peste ne m'ont effrayé ; mais cette vision, je l'avoue, a eu assez de force, pour arracher presque mon âme de mon corps [2]. »

Passons au « ROI JEAN ». — La scène entre Hubert et le roi Jean ressemble à un passage de Catherine de Géorgie.

Après la mort d'Arthur, le roi apostrophe ainsi Hubert : « C'est la malédiction des rois d'être assistés par des esclaves, qui prennent une boutade pour un ordre, toujours prêts à comprendre comme une loi un clin d'œil de l'autorité, et à voir une intention menaçante du souverain, quand, par hasard, il fronce le sourcil plutôt par humeur que par réflexion. »

Hubert. « Voilà votre signature et votre sceau à l'appui de ce que j'ai fait. »

Le roi. « Si tu n'avais pas été là... ce meurtre ne me serait jamais venu à l'idée. Mais te trouvant bon pour une sanglante vilenie, et tout disposé, tout fait pour un emploi hasardeux, je me suis vaguement ouvert à toi sur la mort d'Arthur, et toi, pour te faire chérir d'un roi, tu n'as pas eu scrupule de détruire un prince..... Si tu avais seulement secoué la tête, ou fait une pause, quand je t'ai dit obscurément ce que je pensais, ou si tu avais jeté un regard de doute sur ma face, comme pour me dire de m'exprimer en termes précis, une honte profonde m'aurait frappé de mutisme. Mais tu m'as compris par un signe, et tu as répondu en signes au crime. Oui, sans objection, tu as laissé consentir ton cœur, et conséquemment ta rude main à commettre l'action que nos deux bouches avaient horreur de nommer. Hors d'ici ! et que je ne te revoies jamais. »

Voici la scène entre Abbas et Imankuli, qu'Abbas avait chargé de livrer la reine au bourreau.

Abbas. « Perfide, n'as-tu donc pensé ni à toi, ni à moi ?

Imankuli. « Je n'ai exécuté que les ordres formels de mon souverain.

[1] Uns hat noch kurz vorhin Traum oder Geist beschweret
(acte III)

[2] .....Nicander glaub es fest,
Das keiner Blitzen Glanz, kein ungeheure Pest
Uns je den Muth benahm ! Diss eine, wir bekennen,
War mæchtig, fast die Seel aus dieser Brust zu trennen
id.

Abbas. « Ne dois-je pas t'arracher le cœur de la poitrine, ce cœur frivole qui n'a pas senti qu"il ne faut pas obéir aveuglément et sur-le-champ aux injonctions de l'ardente jalousie ?

Imankuli. « Qui oserait juger un roi ? Il commande, nous ne pouvons qu'obéir à ses ordres.

Abbas. « Faut-il que tu aies allumé le bûcher qui fait aujourd'hui notre honte... qu'on l'arrête[1] » !

« Jules César » présente certaines analogies avec Léon l'Arménien.

Dans la scène IV, Brutus dit aux conjurés : « Donnez-moi tous la main, l'un après l'autre, » et Cassius répond : « Et jurons d'accomplir notre résolution ». Le début de Léon L'Arménien ressemble à ce passage. Là aussi, Balbus jure de « risquer son corps et son âme pour la chose commune[2] ».

Dans la scène XIII, l'ombre de César apparaît à Brutus, qui demande à ses serviteurs s'ils n'ont rien vu. Léon l'Arménien, après l'apparition de Tarasius, pose aussi aux trabants la la même question[3].

Dans la scène V, Calphurnia, femme de César, essaie, en rappelant un rêve, de le détourner d'aller au Capitole. Dans Léon l'Arménien, Théodosia rappelle aussi à son mari un songe de sa mère, et le supplie de changer de résolution, de pardonner à Balbus[4]

Dans la scène III, Casca dit à Cassius qui veut le gagner à la conjuration : « Vous parlez à Casca ; prenez ma main, formez

[1] .....Untreuer ! hast du nicht 147
Uns und dich selbst bedacht.
I. .....Was hab ich mehr verricht 148
Als was Chach Abas mir ausdrücklich hat befohlen ? 149
A. Soll ich dir nicht das Hertz aus deinem Busen holen ? 150
Dein unbedachtes Hertz, das ganz nicht überlegt, 151
Dass heisser Eifersucht, wenn sie zu herrschen pflegt, 152
Nicht jeden Augenblick so blind sey nachzukommen ? 153
I. Wer hat den Fürsten sich zu richten unternommen ? 154
Er schafft : wir kœnnen nichts als was er heisst, vollziehn 155
A. Muss unsre Schmach durch dich aus dieser Flamm [entstehen ? 158
Stracks... mach ihm fest. (acte V) 161

[2] Léon l'Arménien, acte I, 130, 131.

[3] id. acte III, sc. II.

[4] id. Acte II, sc. V.

une faction pour redresser tous ces griefs, et je poserai mon pied aussi loin que le plus avancé. »

Dans Léon l'Arménien, Crambe dit à Balbus : « J'irai où tu m'appelleras[1]. »

Dans la scène IV, Brutus est chez lui; son serviteur Lucien frappe à la porte, et annonce Cassius. « Est-il seul ? » demande Brutus. Dans Léon l'Arménien, pendant que les conjurés discutent sur le plan à suivre pour tuer Léon, on frappe à la porte; Crambe demande à son serviteur, qui lui annonce qu'un étranger veut lui parler : « Y a-t-il quelqu'un avec lui ? » et le serviteur répond : « Il est seul[2] ». Toute la scène de la conjuration dans Léon l'Arménien ressemble à la scène de la conspiration dans Shakspeare.

Dans « PEINES D'AMOUR PERDUES », scène V, le maître d'école Holopherne parle un latin macaronique à la façon du maître d'école Sempronius dans Horribilicribrifax. A un moment donné tous deux se servent de la même locution « quid gallo margarita ? » « Perle rare pour un pourceau », dit Holopherne dans Shakspeare. Don Armado (le capitan) est amoureux de Jacquinette, comme Horribilicribrifax de Cœlestina. Dans la lettre de Sempronius à Cœlestina, on lit à la fin : « Je baise la terre où a poussé l'herbe qu'a mangé le bœuf dont on a fait la semelle de vos souliers[3]. »

Dans Shakspeare, Armado dit : « J'adore jusqu'à la terre que foule son soulier. »

Dans l'acte III de Horribilicribrifax [4], Sempronius envoie un collier de perles à Cœlestina ; dans Shakspeare, Longueville offre aussi un collier de perles à Marie[5].

Dans la scène V de la pièce de Shakspeare, Balourd propose une charade à Holopherne pour l'embarrasser. Dans Horribilicribrifax, Sempronius et le capitan cherchent mutuellement à se surpasser en improvisant un discours[6].

Dans « CYMBELINE », à la fin de la pièce, Imogène s'évanouit,

[1] Acte I, sc. I, 129.
[2] Acte IV, 230, 231.
[3] « Seid gegrüsst von dem der die Erde küsset, auf welcher das Gras gewachsen, welches der Ochse aufgessen, aus dessen Leder eure Schuhsohlen geschnitten. » Acte II, sc. IV.
[4] Scène III.
[5] Dame de la suite de la princesse de France.
[6] Acte III, sc. VI.

et Pisanio dit qu'elle est morte : Posthumus son mari la ranime par un baiser.

Dans « Verliebtes Gespenst » de Gryphius, Chloris fait aussi revivre Sulpice en l'embrassant[1].

Dans Cymbeline, on trouve encore un passage qui ressemble à une situation de Léon l'Arménien. Posthumus endormi voit apparaître sa mère, son père, ses frères, puis Jupiter qui lui prédisent son bonheur futur. Pendant son sommeil, la musique joue. Dans Gryphius la musique se fait entendre au moment où l'ombre de Tarasius apparaît à Léon pour lui annoncer sa mort[2].

Dans « Othello », scène X, Iago excite Othello contre Cassio et Desdémone, et Othello lui dit : « A présent tu es mon lieutenant. » De même dans Papinien Lætus excite l'empereur contre Géta, et Bassian lui dit : « Si Papinien fléchit dans sa fidélité, ses dignités te reviendront.[3] »

Dans « Hamlet » scène V, Horatio et Marcellus jurent sur l'épée de ne jamais dévoiler l'histoire du spectre : dans Léon l'Arménien Crambe dit à Balbus : « Donne ton épée. Nous jurons de détruire la puissance du tyran[4]. »

Dans « Antoine et Cléopatre » scène XXXVIII, au moment où Cléopâtre se dispose à mourir elle dit : « Il me semble que j'entends Antoine qui m'appelle, je le vois se dresser devant moi. » Dans Léon l'Arménien Théodosia dit aussi : « Le prince n'est pas mort ; il vit, il vit... Le voici devant moi[5]... »

Dans « Richard II » scène III, Richard fait prononcer un serment à Norfolk et à Bolingbroke sur son épée. — Situation de Léon l'Arménien. Dans la même pièce, la scène V entre Northumberland, Ross et Willoughby ressemble beaucoup à celle de Michel Balbus et des conjurés dans Léon l'Arménien :

Northumberland. « Par le ciel, c'est une honte que de laisser accabler par de telles iniquités un prince royal et tant d'autres nobles enfants de ce pays chancelant. Le roi n'est plus lui-même, il se laisse bassement mener par des flatteurs, et à la

[1] Acte IV, 35.
[2] Acte III, sc. I.
[3] Acte II, sc. I, 102.
[4] Acte I, 131, 132.
[5] .....Der Fürst ist nicht erblichen. 439
O Freud! er lebt! er lebt!..... 440
Hier steht er! (acte V) 442

première occasion que leur haine inventera contre vous, le roi exercera des poursuites sévères contre vous, vos existences, vos enfants, vos héritiers. »

Voici le passage de Léon L'Arménien : c'est Balbus qui parle. « Pouvez-vous souffrir que l'état et la ville dépérissent ainsi pendant que Léon se baigne dans le sang de ses sujets, et nous dépouille de nos biens pour assouvir sa cupidité ? La cour n'est plus qu'un repaire d'assassins ; celui qui sait flatter et mentir, c'est celui-là qu'on nous préfère [1]. »

La scène se continue ainsi dans Shakspeare :

Northumberland. « Dans les yeux caves de la mort, je vois poindre la vie, mais je n'ose dire combien est proche l'heure de notre salut.

Willoughby. « Ah ! fais nous part de tes pensées.....

Ross. « Parle avec confiance..... exprime toi hardiment. »

(Suivent le récit de Northumberland, et le plan de la conjuration contre Richard II).

Dans Léon l'Arménien le deuxième conjuré dit : « Je crois déjà entendre résonner la trompette qui annonce la vengeance ». Balbus reprend : « Que signifient ces paroles » et le deuxième conjuré lui explique qu'un oracle a prédit pour ce jour la mort de Léon. [2]

Dans la scène X de la pièce anglaise, quand on rapporte à Richard la défection de plusieurs de ses partisans, il s'écrie : « O scélérats ! ô vipères ! damnés sans rédemption ! chiens, prêts au moindre signe à ramper devant le premier venu ! Serpents réchauffés avec le sang de mon cœur, qui me percent le cœur. » Quand Léon apprend la trahison de Balbus, il dit aussi : « Maudites idées ! suppôt du diable ! mauvais chien ! t'ai-je donc ramassé dans la boue pour t'amener à la cour ? t'ai-je fait trouver près de moi gloire et honneur ? Ce froid serpent qui maintenant me pique, m'a-t-il trompé, ai-je donc nourri près de mon cœur ce basilic [3] » ?

Dans la scène XIII, l'évêque Carlisle énonce exactement les

[1] Acte I, 19-25.

[2] Acte V, sc. I (passim).

[3] Durchteuffeltes Gemüth ! Vermaledeyte Sinnen... 143
Hab ich dich tollen Hund, vom Koth in Hof gebracht 145
Und auf selbsteigner Schoss berühmt und gross gemacht ? 146
Hat uns die kalte Schlang, die jezt uns sticht, betrogen ? 147
Ist dieser Basilisc an unsrer Brust erzogen ? (acte I) 148

mêmes théories que le chœur du 1er acte de Stuart : « Quel sujet peut prononcer une sentence sur son roi ? et entre ceux qui siègent ici, qui n'est pas sujet de Richard ? On ne juge pas les voleurs sans les entendre, et l'image de la volonté de Dieu, son lieutenant, son représentant élu, l'oint du Seigneur, sera jugé par une bouche sujette ? Ne permettez pas, ô mon Dieu, que des âmes civilisées donnent le spectacle d'un forfait aussi odieux. »

Le chœur allemand s'exprime ainsi :

« Est-il permis de commettre un meurtre, et de citer en jugement l'oint du Seigneur ? Est-il permis de le citer devant un tribunal aveugle, où le sujet juge son roi ?... Seigneur, toi qui as pris les rois pour lieutenants, combien de temps resteras-tu indifférent [1] ? »

Dans « HENRY VI » (1re partie) scène XIX, le vieux Talbot engage son fils à sauver sa vie et le jeune homme répond : « Ici, j'implore à genoux la mort plutôt qu'une vie préservée par l'infamie. »

Talbot. « Tu veux donc ensevelir toutes les espérances de ta mère dans une seule tombe ?

Le fils. « Oui, plutôt que de déshonorer le sein de ma mère. »

Dans Papinien, le héros dit à Cléander qui lui fait entrevoir la mort : « Une belle mort est douce, une vie honteuse est amère [2] » et à l'acte V, le fils de Papinien dit à sa mère : « Il vaut mieux choisir une mort honorable, que de vivre de longues années dans la honte et l'ignominie. [3] »

Dans « HENRY VI » (2e partie), scène II, la duchesse de Glocester raconte à son mari le rêve suivant : « Il m'a semblé que j'étais assise sur un siège de majesté dans l'église cathédrale de Westminster, dans le fauteuil même où sont couronnés les rois et les reines, et qu'alors Henri et dame Marguerite [4] s'agenouillaient devant moi, et me mettaient le diadème sur la tête. » Catherine de Géorgie raconte à peu près le même rêve : « On me

[1] Steht es frei, den Mord zu wagen 475
Und die gesalbten auszutagen ? 476
Zu tagen für ein blindes Recht 477
Da über Herren spricht ein Knecht... 478
Herr, der du die Fürsten selbst an deine Statt gesetzet 465
Wie lange siehst du zu ? (acte I) 466

[2] Acte III, 514,

[3] Acte V, 252. 253.

[4] Le roi et la reine d'Angleterre.

conduisit au trône..... Soudain, je me trouvai plus belle que quand j'étais parée de mes plus beaux atours, je me trouvai plus grande que lorsque je ceignis la couronne de Géorgie. Mes vêtements resplendissaient du feu des diamants, quand tout d'un coup je vis Abbas s'approcher en tremblant de mes pieds, j'entendis tout le monde s'écrier : Qu'elle soit heureuse [1]. »

Dans la scène IV le sorcier Bolingbroke évoque un esprit qui prédit devant la duchesse de Glocester l'avenir de Suffolk. De même dans Léon l'Arménien, le sorcier Jamblique évoque l'esprit infernal qui annonce le triomphe de Balbus [2]. Dans la scène IX, Glocester dit : « Ah ! mon gracieux lord, ces temps sont dangereux. La vertu est étouffée par la noire ambition et la charité chassée d'ici par la main de la haine. Une odieuse corruption prédomine, et l'équité est exilée de la terre de votre Altesse. Je sais que leur complot a pour but d'avoir ma vie, mais ma mort n'est que le prologue de leur pièce. » Le début de Papinien reproduit quelques unes de ces idées.

Dans la scène IX, où les lords conspirent la mort de Glocester, le cardinal de Winchester dit : « Mais je le voudrais mort avant que vous ayez pu dûment recevoir des ordres. » Dans Catherine de Géorgie, Seinelcan dit à Abbas, qui a promis de mettre la reine en liberté, et recule devant l'exécution de sa promesse : « Si, ce qui arrive si souvent dans le monde, on la faisait mourir avant [3] ? »

Dans la scène XII, Whitmore veut tuer Suffolk et lui dit : « Eh bien ! tu es enfin dompté ! veux-tu enfin t'humilier » ? Suffolk répond : « Fi donc ! nous, honorer de telles gens d'une humble prière ! Non..... que plutôt ma tête danse au haut d'une pique sanglante, plutôt que de rester découverte devant un valet vulgaire ! La vraie noblesse est exempte de peur. J'ai plus de longanimité que vous n'avez d'audace meurtrière... allons.

[1] Wir wurden auf den Thron... geführt... 348
.....Doch 345
Fand ich mich... 347
Weit schœner, als wenn ich in hœchster Zierrath gieng, 347
Weit hœher als da ich Gurgistans Kron empfieng. 348
Mein weisses Kleid schaut ich von Diamanten schüttern 349
Chach Abbas voll von Furcht vor diesen Füssen zittern ; 350
Ein jeder rieff : Glück zu ! (acte I) 352

[2] Acte IV, sc. II.

[3] Acte II, 338.

soldats, montrez-moi toute la cruauté possible. »

Une scène absolument semblable se trouve dans Papinien. Julia voudrait forcer Lætus à s'humilier devant elle, et l'apostrophe ainsi : « Reconnais-tu ta faute ? Veux-tu par des prières essayer de fléchir un cœur aigri, mais cependant vertueux ? »

Lætus. « Non, ne t'imagine pas que Lætus va tomber à tes genoux..... tu atteindras plus vite de la main la voûte étoilée. Mettez tous mes membres à la plus affreuse torture, que ceux qui me regardent, attestent que je sais endurer plus de souffrances que Julia n'est capable d'en inventer. »

En apercevant Lætus, elle lui avait dit : « Perfide, te voilà donc[1] ! »

Dans « HENRY VI » (3e partie). la scène XXIV ressemble à la fin de Léon l'Arménien. On vient de tuer le prince de Galles sous les yeux de sa mère, la reine Marguerite ; elle déplore sa mort devant les assassins, et demande à partager son sort. Le roi *Édouard* répond : « Hors d'ici cette femme, allez, emmenez-là de force ».

Marguerite « Non, ne m'emmenez pas d'ici ; expédiez-moi ici ! Tiens, prends mon cœur pour fourreau, je te pardonnerai ma mort. Quoi ! tu ne veux pas ? Eh bien ! toi, Clarence, fais-le.

Clarence. « Par le ciel, je ne te ferai pas cette grâce.

Édouard. « Arrière, dis-je, emmenez-là je vous l'ordonne. »

Dans Léon l'Arménien Balbus fait jeter devant Théodosia le cadavre de son mari et elle lui dit : « Qu'une épée, qu'un poignard mette fin à nos souffrances. »

Balbus. « Va-t-en, je ne songe pas à te tuer, puisque, comme tu t'en vantes, tu m'as sauvé la vie » et plus loin : « Jetez-là le cadavre du tyran ».

Théodosia... « Renversez-moi près de lui.

[1] J. — Erkennt er seine Schuld ? Bemüht er sich durch Bitt 559
Zu lindern ein verletzt doch tugendreich Gemüth ? 560
L. .....Nein, bilde dir nicht ein, 563
Dass Lætus dir noch werd' aniezt fussfællig sein ! 564
Eh wirst du mit der Hand bis and die Sterne reichen. 566
Lasst aller Marter Macht auf meine Glieder gehen 612
Es zeuge wer es sieht dass ich mehr Qual zu tragen 613
Behertzt, denn Julia gefasst mir vorzuschlagen. 614
.....Treuloser, stehst du hier ! 535

Balbus. « Arrachez-lui le cadavre, entraînez-la loin d'ici[1]. »

Dans « HENRY VIII, » scène XII, Catherine d'Aragon voit des esprits se dresser devant elle pendant son sommeil ; elle se réveille en disant : « Esprits de la paix, où êtes-vous ? Etes-vous donc tous partis, et me laissez-vous ainsi derrière vous dans la détresse ? » Stuart, endormi voit aussi dans Gryphius l'esprit de Marie, son aïeule, et s'écrie en se réveillant : « Arrête, arrête, esprit plaintif, pourquoi disparaître si vite ? ce rêve doit-il nous causer de nouvelles douleurs[2]. »

La reine demande encore dans Shakspeare aux personnes qui l'entourent : « Est-ce que vous n'avez vu entrer aucune personne depuis que je suis endormie ? » et Griffith, son huissier, répond : « Personne, Madame. » Dans Léon l'Arménien, l'empereur se réveille après avoir vu l'ombre de Tarasius, et dit aux trabants : « Qui avez-vous trouvé ici ? » *Les Trabants* : « Personne » puis il continue ainsi : « N'avez-vous rien entendu ? » *Les Trabants* : « Rien » *Léon* : « Personne n'a franchi la porte ? » *Les Trabants* : « Personne[3]. »

Au moment de mourir, Catherine d'Aragon dit à ses suivantes : « Quand je serai morte, que je sois traitée avec honneur, couronnez-moi de fleurs virginales, que le monde entier sache que j'ai été une épouse chaste jusque dans la tombe : embaumez-moi, puis ensevelissez-moi. Quoique découronnée, que je sois enterrée comme reine et fille de roi ! »

Même mouvement dans Stuart : « Veillez sur mon cadavre,

[1] .....Heiss Schwerdt, heiss Dolchen geben. 396
Und enden unsere Qual ! 397
Geh hin ! ich bin nicht der, der dich zu tœdten denkt 405
Die mir, so wie sie rühmt, das Leben hat geschenkt. 406
Reisst den Tyrannen hin ! 433
T. Reisst uns mit ihm ! 434
B. Reisst ihr die Leichen' aus ! 438
Schafft sie von hinnen ! 448

[2] Halt, halt, betrübter Geist ! Wohin so bald verschwunden 221
Wie, oder gibt ein Traum uns neue Seelenwunden ? 222

[3] Wen habt ihr hier gefunden 95
T. Gantz Niemand 96
L. Habt ihr sonst nichts vernommen 99
T. Gantz nichts 100
L. Auch Niemand sehn durch Wach und [Thüren kommen 101
T. Nicht einen ! (acte III) 102

dites à Richemond, qu'après ma mort je lui demande et à vous aussi cette dernière grâce : qu'il ne laisse pas la pourriture décomposer mon corps, qu'il me donne quelques aromates ». dit-il aux gentilshommes qui l'entourent[1].

Dans « LES DEUX NOBLES PARENTS » se trouve une scène qui ressemble à celle de « Squenz » de Gryphius. Gerrold, maître d'école, joue une pastorale devant Thésée et sa cour qui sont à la chasse ; les danses finies, Thésée fait distribuer des récompenses aux acteurs. Dans « Squenz », le héros qui est aussi maître d'école, offre au roi de jouer une pièce devant lui, et après la représentation le roi lui donne une récompense pour ses acteurs. Dans la même pièce anglaise, l'Hymen entre en scène avec une torche allumée, et, tout d'un coup, l'on entend des chants en l'honneur des nouveaux époux : Thésée et Hippolyte. Dans « Verliebtes Gespenst » de Gryphius, l'Hymen entre aussi en scène[2] accompagné de quatre Amours qui portent des torches. L'Hymen demande au ciel des bénédictions pour les deux époux : Charlotte et Georges.

Dans « PÉRICLÈS, » scène XIX, Diane apparaît au héros et lui indique ce qu'il a à faire pour retrouver sa fille. Léon l'Arménien offre une situation semblable.

Dans « ÉDOUARD III », scène III, quand le roi Édouard demande son amour à la comtesse de Salisbury, elle répond : « Cet amour que vous m'offrez, vous ne pouvez le donner, car César doit ce tribut à sa royale compagne. Cet amour que vous implorez de moi, je ne puis le donner. » Dans Catherine de Géorgie, l'héroïne fait à peu près la même réponse à Abbas : « Sa Majesté n'est-elle pas déjà mariée [3] ? »

Dans « LOCRINE », scène XI, le spectre d'Albanact apparaît à Humber et lui annonce sa fin prochaine. Mouvement analogue dans Léon l'Arménien. Dans la scène XVI, on amène à Locrine, roi de Bretagne, Estrilde, reine captive, et celle-ci déplore sa situation dans des termes qui rappellent ceux de Théodosia : « O vie, hâvre de calamités, ô mort, refuge de

[1] Sorgt für unsere Leich !
Und zeigt dem Richmond an, dass nach verrichtem Streich
Wir diese letzte Gunst von ihm und euch begehren :
Er lasse nicht diss Fleisch durch schnelle Fæul aufzehren,
Und gœnn' uns noch zuletzt die Handvoll Spetzerei (acte I)

[2] Acte IV.

[3] Acte I, 779.

toutes les misères! » Théodosia dit : « Viens, mort que j'appelle de mes vœux, toi qui es la fin de toutes les souffrances, le port de mon affreuse détresse [1]. » Dans la même scène, Estrilde dit encore, en parlant de l'abaissement auquel elle est réduite : « Regardez la pauvre Estrilde, ce parfait modèle d'infortune. Naguère, j'étais gardée par une escorte martiale composée de princes du plus noble sang. » Théodosia compare aussi [2] sa situation actuelle avec celle qu'elle occupait quelques instants avant. Catherine de Géorgie fait les mêmes réflexions.

Plus loin Estrilde vante le bonheur de ceux qui sont morts: « Trois fois heureux ceux qui ont eu la bonne fortune d'en finir à la fois avec l'existence et la souffrance » ; Catherine de Géorgie exprime les mêmes idées : « Heureux ceux qui sont ensevelis dans les ruines de la patrie, heureux ceux qui sont tombés victimes de la première fureur des ennemis [3]. »

Dans la même scène, Locrine détaille la beauté d'Estrilde, comme Abbas dans la pièce de Gryphius, et il s'écrie: « Moi, vainqueur, je dois vivre d'une vie languissante ». Abbas dit de son côté : « *captive* qui m'as *captivé*, qui m'as jeté dans les fers [4] ! » La situation et les idées sont les mêmes.

Dans la suite de la même scène, Locrine demande son amour à Estrilde, et elle répond : « Mieux vaut mourir avec un renom de chasteté, que de vivre dans la honte et dans une immense infamie. Que dira de moi le genre humain, si j'oublie mon amour pour m'attacher à toi ?»

Locrine. « Les rois n'ont point à craindre les sentences vulgaires.

Estrilde. Mais les dames doivent sauvegarder leur honneur.

Locrine. Y a-t-il donc de la honte à vivre dans les liens du mariage ?

Estrilde. Non, mais il y en a à être la maîtresse du roi.

Locrine. Si tu veux céder à l'amour de Locrine, tu seras la reine de la belle Albanie.

Estrilde. Mais Guendeline même craint mon pouvoir.

Locrine. Sur mon honneur tu n'auras rien à craindre. »

[1] .....Komm, du gewünschter Tod, 181
Du Ende schwartzer Angst! du Port der wilden Noth.(acte V) 182

[2] Acte V.

[3] Acte IV, 37, 41.

[4] Acte II, 51.

Dans Catherine de Géorgie, Abbas est dans la même situation vis-à-vis de la reine. Il lui offre de partager son royaume : « Vous monterez sur le trône de Perse.

Cath. Votre Majesté n'aime-t-elle donc que l'éclat de la beauté du corps ?

Abbas. Encore plus la chasteté qui vous donne tant de gloire.

Cath. Voulez-vous donc que je perde ce que vous estimez tant ?

Abbas. Nous voulons honorer encore plus ce qui nous charme .

Cath. Ce n'est pas nous honorer, que de nous ravir la chasteté.

Abbas. Croit-on que le mariage ne conserve pas l'honneur ?

Cath. Votre Majesté ne vit-elle pas déjà avec d'autres femmes ?

Abbas. Nous les avons choisies pour être vos servantes.

Ce qu'Abbas fait est bien fait, quand même ce serait mal[1]. »

Le 4[e] acte de Catherine de Géorgie offre encore un passage qui rappelle les déclarations d'Estrilde à Locrine : « Que dirait le faible enfant, que diraient les tendres jeunes filles, si Catherine préférait le trône à la croix, et sa vie à sa foi ? » dit-elle à Imankuli qui lui demande de céder à l'amour d'Abbas[2]. L'idée de Shakespeare : « Les rois n'ont point à craindre les sentences du vulgaire » se retrouve dans Léon l'Arménien : « Le prince ne doit pas tant s'occuper de vaines paroles[3]. »

[1] Sie soll der Perser Thron..... besteigen 768
C. — Liebt ihre Majestæt denn nur der Glieder Pracht ? 773
A. — Noch mehr die hohe Zucht, die sie unsterblich macht. 774
C. — Wil sie denn, dass wir diss,sie was so liebt, verlieren ? 775
A. — Wir suchen diss noch mehr, was uns ergetzt zu zieren. 776
C. — Ach ! das heisst nicht geziert, wenn keusche Zucht verschertzt. 777
A. — Glaubt man, dass Zucht nicht werd in keuscher Eh behertzt 778
C. — Ist ihre Majestæt mit andern nicht vermæhlet ? 779
A. — Die wir für ihre Magd, o Gœttin auserwæhlet. 780
Was Abas schafft, muss Recht, dafern es Unrecht werden. 784 (acte I)

[2] Was würd' ein schwaches Kind, ein zartes Fræulein denken 169
Wenn Catharina selbst den Thron für Kreutz enkohr 171
Und eh' des Glaubens Krantz als ihren Leib verlohr ? (acte IV) 172

[3] Acte I, 172.

L'intrigue du « CONTE D'HIVER » offre de grandes analogies avec celle du « Fantôme amoureux » de Gryphius.

Dans Shakspeare, Léonte condamne à mort sa femme Hermione, et Pauline lui annonce qu'elle n'est plus ; mais ce n'est qu'une ruse pour éprouver son amour. Bientôt, en effet, Léonte regrette sa décision ; il retrouve son amour pour sa femme, et Pauline la lui montre sous la forme d'une statue. A cette vue, Léonte proteste hautement de son amour : alors la statue se met en mouvement, et vient tomber dans ses bras ; la statue n'était qu'Hermione elle-même. Dans la pièce de Gryphius, Cornélie croit avoir empoisonné Sulpice dont elle est amoureuse, en même temps que sa fille Chloris. On fabrique avec de la cire un homme qui ressemble à Sulpice, et on le couche sur son lit. Quand on vient pour lui rendre les derniers devoirs, Chloris déplore amèrement sa mort. A ses paroles d'amour Sulpice se réveille, et lui déclare qu'il est tout à elle. L'intrigue générale offre, on le voit, des points de ressemblance : or, les analogies de détail ne sont pas moins nombreuses.

Dans la scène VII de Shakspeare, Pauline annonce à Léonte la mort d'Hermione ; de même, dans Gryphius, Flavia, femme de chambre de Cornélie et de Chloris, leur apprend la mort de Sulpice [1]. Dans la scène XIII de Shakspeare Léonte va voir la statue de sa femme ; dans Gryphius, Cornélie et Chloris vont aussi voir Sulpice étendu mort sur son lit, sous la forme d'un homme en cire [2]. Dans Gryphius, pendant que Chloris déplore la mort de Sulpice, celui-ci se lève peu à peu sur son lit et se rapproche d'elle [3] ; dans Shakspeare, au fur et à mesure que Léonte avoue son amour pour Hermione, la statue s'avance vers lui. Dans la dernière scène de Shakspeare, Léonte marie Pauline avec son conseiller Camillo ; dans Gryphius, Lévinus épouse Cornélie et Sulpice Chloris ; dans Shakspeare Florizel épouse Perdita, fille de Léonte ; dans Gryphius, Fabricius épouse Flavia.

Je ne rapporterai pas ici les analogies que présentent Peter Squenz et l'épisode du « Songe d'une nuit d'été, » on les connaît depuis longtemps ; ce que je tiens à faire remarquer c'est la quantité de passages des pièces de Gryphius qui se retrouvent dans Shakspeare. En présence de toutes ces ressemblan-

[1] Acte II, sc. IV.
[2] Acte III, sc. V.
[3] id. sc. V.

ces, on se demande si Gryphius a réellement connu Shakspeare, et s'il y a eu emprunt direct.

Car on ne saurait affirmer, que c'est par un simple hasard que « Peter Squenz » reproduit si souvent, presque mot à mot, l'épisode du « Songe d'une nuit d'été », comme on ne saurait attribuer aussi au hasard toutes les ressemblances d'idées, ou de mouvements de scènes que j'ai citées plus haut. Je n'admets pas cette solution, pas plus que je ne crois fortuites les analogies que l'on peut trouver entre certaines pièces de Garnier et de Gryphius.

Je sais bien que la thèse opposée peut se soutenir. En effet, comme les héros de Garnier sont, des personnages dramatiques, plutôt que des hommes réels et vivants, ils deviennent des types qui, dans des situations analogues, reproduisent toujours les mêmes idées et les mêmes sentiments. Ce principe s'applique aux personnages de Gryphius, qui sont aussi des types, et qui, par conséquent, placés dans les mêmes situations que les héros de Garnier, doivent forcément exprimer des idées analogues. Il n'y aurait donc rien d'étonnant à ce que la rencontre des deux écrivains fût fortuite. Or, tel n'est pas le cas pour Shakspeare, dont les héros ne sont jamais des types, mais bien « des personnages dans la plénitude de la vie [1]. » D'ailleurs, je le démontrerai plus loin, la conception dramatique des deux poètes diffère absolument, et je ne puis attribuer, pour ces motifs, à un simple hasard, cette analogie de pensées, de sentiments, de mouvements dramatiques et d'effets de scènes entre deux esprits dont la tournure est aussi opposée que celle de Shakspeare et de Gryphius.

Mais alors, faut-il croire que Gryphius a eu entre les mains un texte de Shakspeare?

Non, car s'il avait imité directement « Peter Squenz » *de Shakspeare*, il aurait cité le nom de son modèle, tandis que dans sa préface il l'attribue à Schwenter [2]. Il en est de même des autres pièces; lui qui indique toujours ses sources, n'aurait pas manqué de citer Shakspeare, s'il avait puisé dans son texte.

[1] Mr Mézières, Shakspeare et ses œuvres, Paris, 1860, p. 500.

[2] « So wisse dass... Daniel Schwenter selbigen zum ersten zu Altdorff auf den Schauplatz geführet, von dannen er je længer, je weiter gezogen, biss er endlich meinem liebsten Freund begegnet. »

Il n'a donc pas eu connaissance des diverses publications de Shakspeare, pas plus des anciens in-quarto que des in-folio dont la 1re édition, date de 1623 et la 2e de 1632. D'ailleurs, toutes ces éditions portent le nom de William Shakspeare. S'il avait su le nom du grand tragique, il l'aurait certainement cité quelque part. Il n'a donc rien connu du texte de Shakspeare, pas plus qu'on ne l'a connu en Allemagne avant 1682, année où, pour la première fois, on rencontre le nom du poète anglais sous la plume d'un écrivain. Morhof est, en effet, le premier qui, dans son livre intitulé « Unterricht von der teutschen Sprache [1], » ait prononcé son nom. Dans le 4e chapitre, où il est question de la poésie anglaise, il dit : « John Dryden a écrit un livre savant sur la poésie dramatique. Les Anglais qu'il cite sont Shakspeare, Fletcher, Beaumont, de qui je n'ai rien vu [2]. » Ainsi, 18 ans après la mort de Gryphius, on commençait à peine à connaître le nom de Shakspeare, mais on n'avait pas encore lu le texte de ses pièces [3] ! Comment Gryphius l'aurait-il connu?

Mais dira-t-on, s'il n'a pas connu le texte de Shakspeare, il a pu puiser aux mêmes sources que lui, car Shakspeare a emprunté le sujet de plusieurs de ses pièces à Boccace où à Bandello, auteurs bien connus à l'époque, en Allemagne. Oui, mais les pièces de Gryphius qui ont le plus d'analogies avec celles de Shakspeare, se rapportent précisément à d'autres

[1] Kiel, 1682; Lübeck, 1700.

[2] « Der John Dryden hat gar wohl gelehrt von der dramatischen Poesie geschrieben. Die Engellænder die er anführt sind Shakspeare, Fletcher, Beaumont, von velchen ich nichts gesehen habe. » L'auteur donne quelques détails sur Ben Johnson, mais il ne dit pas un mot sur Shakspeare. (Édition de Lübeck, p. 229.)

[3] Jusqu'en 1708 aucun écrivain allemand n'a mentionné le nom du grand poète anglais. C'est Barthold Feind qui, dans son livre intitulé « Deutsche Gedichte, § Gedanken von der Opera » (Stade, 1708), l'a le premier cité. Le « Compendiœses Gelehrten Lexikon » de Mencke (1715) ne donne sur Shakspeare que des détails insignifiants. En 1732 Benthem lui consacre quelques lignes dans la deuxième édition de son ouvrage « Engellændischer Kirch = und Schulenstaat. » En 1694, époque où parut la première édition, il n'était pas encore question de lui. En 1751, Jocker, qui remaniait le Dictionnaire de Mencke, se contentait de transcrire le texte premier, sans y ajouter le moindre mot. Par contre Bodmer parlait du poète en 1740 dans la préface de son ouvrage « Von dem Wunderbaren in der Poesie » (Zurich 1740). (Voir à ce sujet: Geschichte der Shakspeareschen Dramen in Deutschland von Rudolph Genée, Leipzig, 1870, p. 60.)

sources que Boccace et Bandello. Se rapporte à Boccace Cymbeline, à Bandello Hamlet, car on ne peut attribuer au seul Belleforest l'histoire de Périclès, qui existait déjà au XIIe siècle dans Godefroy de Viterbe, et dans plusieurs ouvrages anglais. Antoine et Cléopâtre, Jules César sont empruntés à Plutarque. En accordant que Gryphius ait connu les histoires de Boccace, de Belleforest, en admettant — ce qui ne fait pas de doute — qu'il connaissait Plutarque, cela ne prouve pas qu'il ait été justement chercher dans ces auteurs les traits épars de ses pièces qui reproduisent soit les idées, soit les situations de Shakspeare. Comment expliquer ces analogies ?

S'il n'a pas eu le texte de Shakspeare entre les mains, il n'a pu connaître ses pièces qu'au théâtre, il les a vu jouer, mais où ? En Allemagne ? par les troupes anglaises qui l'ont si longtemps traversée dans tous les sens au 17e siècle ? Cherchons donc s'il a été possible à Gryphius d'assister à quelque représentation des Anglais en Allemagne.

En 1604, des Anglais jouèrent à Nœrdlingen 1° Pyrame et Thisbé comme pièce isolée, 2° Roméo et Juliette.

En 1604 encore, la même troupe jouait le Prodigue de Londres [1]. La même pièce a été aussi représentée en 1607, 1608, 1626 1646, 1651. En 1642 on la jouait à Saalfeld, et à Francfort [2].

En 1604 des Anglais avaient aussi dans leur répertoire une pièce qui ressemble à Henri IV, de Shakspeare ; ils l'ont jouée à Fontainebleau [3].

En 1607, les Anglais jouèrent à Passau une pièce intitulée « le Juif [4] ».

En 1608, sous le même titre, des Anglais représentèrent à Gratz une pièce qui pourrait être le Marchand de Venise [5].

En 1611, le Marchand de Venise a été représenté à Halle sous le titre : « Le Juif de Venise [6]. »

[1] Creiznach, Die Schauspiele der englischen Komœdianten in Deutschland, p. 44.

[2] id., ibid., p. 50.

[3] id., ibid., p. 41.

[4] id., ibid., p. 33.

[5] Cohn, Shakspeare in Germany, p. 118.

[6] Cohn, Shakspeare in Germany, p. 79. — Il cite le fait d'après l'Histoire du théâtre de Darmstadt par M. Pasqué. (Darmstadt 1850.) M. Pasqué rapporte comme preuve une lettre du landgrave Philippe de Butzbach qui parle de la représentation en question. Voir aussi Creiznach, ouvrage, cité, p. 40.

En 1626, on trouve sur un catalogue des représentations dramatiques de Dresde les pièces suivantes : Roméo et Juliette, Jules César, Hamlet, Lear, le Marchand de Venise.

En 1627, Jules César fut aussi joué à Torgau.

En 1631, la même pièce était encore représentée à Dresde.

En 1632 et 1646, nouvelles représentations de Roméo et Juliette à Dresde.

En 1649, l'Histoire de Pyrame et Thisbé figurait aussi au catalogue des représentations anglaises, d'après Schupp [1].

En 1650 on jouait à Vienne « Les deux nobles parents. »

En 1651, Jules César se trouve dans un catalogue des représentations de Prague.

En 1658, on donnait à Zittau (au gymnase), sous la direction du Recteur Keimann, des représentation, de « la Sauvage apprivoisée [2]. »

En 1660, on pourrait avoir joué « Une tragédie dans l'Yorkshire », à Güstrow, sous le titre : « le Père impitoyable [3]. »

En 1660, les Anglais jouèrent Jules César à Lünebourg et à Güstrow.

En 1660 encore ils donnaient la Comédie des Erreurs, comme ils l'avaient déjà jouée d'ailleurs en 1608 à Gratz, en 1626 à Dresde, et aussi en 1632 et en 1650.

En 1661, ils jouent Othello à Dresde.

En 1666, Lear, Titus Andronicus, Édouard III figurent sur les catalogues de Lünebourg.

Enfin dans la collection de 1620 se trouve une pièce sous le nom de : « Von Julia und Hippolyte, » qui reproduit quelques traits des « deux nobles gentilshommes de Vérone. »

Autre remarque importante : la Bibliothèque de Vienne renferme un manuscrit sans titre, qui contient toute la dernière partie du « Conte d'Hiver » où Perdita passe pour la fille du berger [4].

Telles sont les pièces de Shakspeare qui ont été représentées en Allemagne depuis 1604 jusqu'à 1666, soit sous leur forme

[1] Creiznach, p. 36.
[2] Creiznach, p. 50, Genée, ouvrage cité, p. 174.
[3] Creiznach.
[4] Cohn, p. 104,

réelle, soit comme adaptations. Onze d'entre elles (le Marchand de Venise, la Sauvage apprivoisée, Titus Andronicus, Roméo et Juliette, Hamlet, Lear, le Songe d'une nuit d'été, Jules César, Édouard III, les Erreurs, Othello) ne laissent de place à aucun doute; ce sont des pièces du grand tragique anglais; pour Henri IV, on ne saurait affirmer qu'il s'agisse du drame de Shakspeare.

Reportons-nous maintenant aux titres des pièces qui offrent des analogies avec celles de Gryphius ; sur les 17, quatre seulement ont été représentées en Allemagne : le Songe d'une nuit d'été, Jules César, Hamlet, Édouard III. La première a été jouée en 1604, la deuxième en 1626, 1627, 1631, 1650, 1651, la troisième en 1626, la quatrième en 1666.

En 1626, Gryphius avait dix ans, en 1666, il était mort depuis deux ans; il n'a donc pu voir jouer ni Hamlet, ni Édouard III, il était trop jeune, et, d'ailleurs, à cette époque il vivait loin de Dresde. Reste Jules César ; il ne l'a pas vu représenter à Dresde en 1631, mais il aurait pu assister à une représentation à Prague en 1651. Or, à cette date, il habitait Glogau, ville qu'il n'a pas quittée jusqu'à sa mort en 1664. Il n'a donc pu voir représenter aucune des œuvres de Shakspeare, dont ses pièces reproduisent quelques détails.

Reste une autre hypothèse. Pendant ses voyages à travers l'Allemagne, soit pour aller en Hollande, soit à son retour, il aurait pu assister à quelque représentation des pièces en question? Parmi les villes qu'il a traversées, depuis 1644 jusqu'en 1647, se trouvent Dantzig, Stettin, Strasbourg, Spire, Mayence Cologne, Francfort-sur-le-Mein. Or, plusieurs de ces villes ont été souvent visitées par les troupes anglaises. Sans doute, mais pendant la guerre de trente ans les représentations étaient extrêmement rares, et l'on ne cite guère de troupes d'acteurs anglais qui aient joué dans les villes en question. En 1639, les Anglais jouèrent à Kœnigsberg[1] et à Osnabruck en 1643[2]. En 1648, on en rencontre une troupe à Cologne[3].

Rien ne peut donc faire croire que Gryphius ait vu jouer les pièces de Shakspeare en Allemagne.

Ici se présente une dernière supposition; il a connu Shaks-

[1] Cohn, p. 99, Creiznach, p. 12.
[2] Cohn, p. 99. Creiznach, p. 12.
[3] Creiznach, p. 12.

peare pendant son séjour en Hollande, où il a vécu depuis le mois d'août 1638 jusqu'en mai 1644. En 1647, il a passé encore quelque temps à Amsterdam, il a visité Leyde et La Haye. Comme les acteurs anglais ont souvent joué leurs pièces dans ce pays, il a bien pu assister à quelques représentations et connaître ainsi les différentes pièces de Shakspeare.

Les acteurs anglais ont, en effet, de bonne heure, visité la Hollande, et leur succès s'y est maintenu pendant de longues années.

En 1590, la troupe du comte de Worcester comprenant entre autres acteurs Brown et Jones [1], est allée en Hollande, comme le démontre l'extrait des registres des comptes de la ville de Leyde [2]. Or, dans un document de l'époque [3], figurent Brown et Jones « qui sont en Hollande pour y jouer leurs pièces ». Le document de Leyde prouve qu'ils se sont arrêtés dans cette ville. D'autre part, Jones a joué à Londres des pièces de Shakspeare [4], et il est cité comme un excellent acteur dans le Diary de Henslowe [5]. On peut donc admettre qu'en Hollande il a également joué des pièces de Shakspeare, puisqu'elles faisaient partie de son répertoire. D'autres acteurs anglais, nommés Bryan et Pope, cités dans une archive des comptes de la cour de l'Électeur de Saxe Christian IV (1586), ont été au service du roi de Danemark, comme l'indiquent les registres des dépenses de la cour [6]. Le roi de Danemark avait aussi à son service un acteur du nom de Kempe [7]. Ce Kempe a appartenu à la troupe du comte de Leicester, et à celle de Shakspeare [8]. D'autre part, Bryan et Pope ont aussi fait partie de cette dernière troupe, comme l'affirme Collier dans son livre « Memoirs of the principal actors in the plays of Shakspeare » [9]. Enfin, Kempe a accompagné Leicester dans son ambassade aux Pays-Bas en 1585 [10].

[1] Document cité par Cohn, ouvrage cité, p. 35.
[2] Cité par Cohn, p. 36.
[3] Passeport signé Howard.
[4] Cohn, p. 33.
[5] Id., p. 33.
[6] Creiznach, p. 3.
[7] Id., p. 3.
[8] Id., p. 3.
[9] London, 1846, p. 120-128. Voir aussi Cohn, p. 26 : Creiznach, p. 4.
[10] Creiznach, p. 3, Cohn, p. 22.

Bryan et Pope ont-ils été en Hollande, en passant de la cour du roi de Danemark à celle de l'Électeur de Saxe? on l'ignore; mais ce qu'il y a de certain, c'est que les troupes du duc Henri-Jules de Brunswick [1], de Maurice de Hesse-Cassel [2], et du margrave de Brandebourg y sont allées [3].

Tous ces acteurs ont donc joué dès le début en Hollande leurs pièces anglaises. Et, que l'on remarque bien qu'une fois arrivés en Allemagne, ils n'y sont pas restés à demeure. Nous savons, au contraire, qu'ils sont retournés souvent en Angleterre, puis en Hollande, pour revenir en Allemagne et y continuer leurs pérégrinations. On trouve des acteurs anglais en Hollande depuis 1590 jusqu'en 1647. En 1591, une troupe jouait à La Haye, comme le prouve un passage du livre de Van der Bergh intitulé: « de Gravenhaagsche Byzonderheden »[4]; en 1597, une autre troupe donnait des représentations à Utrecht [5]; en 1602, d'après Heywood[6], une compagnie anglaise jouait à Amsterdam; en 1604, une autre était à Leyde, comme le démontre un extrait des archives de la ville [7]; en 1605 on en rencontre une à La Haye [8]; en 1606 et en 1607, une autre dans la même ville[9]: en 1608, c'est à Leyde[10]; en 1610, à La Haye[11]; en 1612 dans la même ville [12]; en 1614, et 1615 à Amsterdam [13]; en 1629, à La Haye [14]; enfin en 1644-1645, à La Haye encore [15].

Or, si nous nous reportons aux noms des acteurs qui allaient ainsi d'Allemagne en Hollande, ou qui parcouraient l'Allemagne, nous remarquons les faits suivants :

1°. Les comédiens du margrave de Brandebourg vont à Leyde

[1] Ancienne troupe du comte de Worcester.
[2] Même troupe scindée.
[3] Voir Cohn, p. 31 et le passeport Howard (1592).
[4] P. 21 ; Voir Cohn, p. 28.
[5] Cohn, p. 59.
[6] Apology for actors, p. 58, cité par Cohn, p. 76.
[7] Cohn 77.
[8] Id. p. 79.
[9] Id. p. 81.
[10] Id. p. 83.
[11] Id. p. 84.
[12] Id. p. 89.
[13] id. p. 90.
[14] Id. p. 98.
[15] Id. p. 99.

avec une recommandation de leur maître[1]; 2° William Pedel, qui appartenait à la troupe de l'Électeur de Saxe, Sigismond, en même temps que ses frères Jakob et Abraham, Hoodhew et Archer[2], alla en 1608, à Leyde[3]; 3° Spencer, chef d'une autre compagnie anglaise[4], qui fut chargé en 1619 par Jean Sigismond, Électeur de Saxe, de lui recruter une troupe d'acteurs anglais[5], alla aussi en Hollande[6]. Je ne cite que ces exemples. On sait, en effet, que les comédiens de la cour de Hesse-Cassel et du margrave de Brandebourg, étaient autorisés à jouer dans toute l'Allemagne. C'est ainsi qu'ils donnèrent une représentation à Gratz devant l'archiduc Charles d'Autriche[7], et qu'en 1650 l'empereur Ferdinand III leur donna un sauf-conduit[8]. D'autre part, les acteurs hollandais avaient déjà de la réputation sur la fin du 16e siècle; quelques-uns jouaient en 1560 à Vienne[9] et dans l'Allemagne du Nord. Ce qui prouve que ces acteurs ne manquaient pas de talent, c'est que dans l'ordre que l'Électeur de Saxe avait donné à Spencer, de lui recruter une troupe d'acteurs, il est question de comédiens hollandais aussi bien qu'anglais[10]. Enfin en 1590[11], des Hollandais donnaient des représentations à Hambourg, et d'après Riccoboni il y en avait encore dans cette ville en 1626. Il ne faut donc pas s'étonner que les acteurs anglais aient obtenu en Hollande dès le début beaucoup de succès, et on peut affirmer qu'ils ont dû contribuer dans une large mesure à former d'excellents acteurs qui, ou bien restaient dans le pays, ou bien les accompagnaient dans leurs tournées. Car, on rencontre quelquefois des Hollandais dans les troupes anglaises, comme l'indique une chronique de Cologne rédigée par des Capucins, de 1620 à 1628, où il est question d'une troupe de comédiens sous les ordres de Spencer, qui comprenait 34 personnes, dont un Hollandais[12]. Les acteurs qui, les premiers,

[1] Creiznach, p. 9; Document cité par Cohn, p. 78.
[2] Cohn, 88.
[3] Id., p. 33.
[4] Id., p. 91.
[5] Id., p. 84.
[6] Id., p. 84.
[7] Id., p. 93.
[8] Id., p. 100.
[9] Gervinus, Geschichte der deutschen Dichtung, III, p. 136.
[10] Cohn, 92.
[11] Lappenberg, cité par Genée, Shakspeare in Deutschland, p. 17
[12] Cohn, p. 91.

allèrent d'Angleterre en Hollande, y importèrent les pièces anglaises qu'ils connaissaient, et, s'ils n'étaient pas assez nombreux pour les jouer, ils s'adjoignaient des acteurs hollandais qu'ils formaient, en leur apprenant leurs rôles. C'est ainsi que les pièces de Shakspeare ont été jouées en Hollande. On peut l'affirmer, car en 1617 Starter donna une imitation de : « Beaucoup de bruit pour rien » sous le titre de : « Timbreo de Cardone » en 1634 Struys publia un « Roméo » imité de celui du poète anglais [1], en 1647 Gramsbergen fit jouer « Hartoog van Pierlepoon » d'après le « Songe d'une nuit d'été » [2], et en 1656 Vossius imita Andronicus dans sa pièce : « Aran en Titus[3] ».Cela prouve qu'on connaissait en Hollande les œuvres de Shakspeare. D'autre part, les acteurs qui jouaient en Allemagne les pièces du tragique anglais, et qui sont allés en Hollande, y ont nécessairement importé leur répertoire. En 1611, on jouait à Halle devant le margrave Philippe de Butzbach une pièce intitulée : « le Juif de Venise *d'après l'anglais.* » Or, Cohn a démontré que cette pièce est celle de Shakspeare. Si enfin nous nous rappelons que les acteurs qui la jouèrent sont ceux ou de Hesse-Cassel, ou du margrave de Brandebourg, et que ces deux troupes avaient la permission de voyager par toute l'Allemagne, et même en dehors de ce pays, il paraîtra naturel que si elles sont allées en Hollande, elles l'y aient encore jouée. Les pièces de Shakspeare étaient-elles complètes, ou arrangées, on l'ignore, quoiqu'il y ait de sérieux motifs pour croire à des adaptations, dans le genre des pièces anglaises de la collection de 1620 et de 1624. Quoiqu'il en soit, il est évident que Shakspeare a été joué en Hollande ; et ce fait est très important, car il explique comment Gryphius a pu imiter certains de ses drames.

C'est, en effet, en Hollande, qu'à mon avis, Gryphius les a connus, et cela pendant son séjour de 1638 à 1644, ou pendant les voyages qu'il y fit en 1647.

Nous avons vu que les acteurs anglais jouaient Shakspeare, et que des écrivains en donnaient des imitations. Pendant qu'il habitait la Hollande, Gryphius a bien pu assister à ces

[1] Voir Jonckbloet II, p. 86.
[2] Creiznach, p. 195.
[3] Jonckbloet, II.

représentations, et connaître ainsi les drames dont on trouve des imitations dans ses tragédies. N'a-t-il pas pu avoir entre les mains les pièces elles-mêmes ? La collection de 1620 semble publiée par les acteurs eux-mêmes.[1]. Pourquoi les acteurs anglais qui jouaient en Hollande n'auraient-ils pas vendu, à l'occasion, leurs pièces imprimées ? ou pourquoi ne les auraient-ils pas prêtées aux amateurs moyennant une somme d'argent ? Enfin, s'il n'a pas eu entre les mains les pièces elles-mêmes, il n'est pas impossible qu'en raison de la mémoire prodigieuse qu'on lui attribue, Gryphius ait retenu le sens d'un passage passionné ou des situations qui l'avaient particulièrement frappé à la représentation. Quand il a écrit ses tragédies, il a bien pu se rappeler ces passages, et les imiter dans des situations analogues. Cohn[2] a expliqué ainsi les différences que l'on trouve entre le texte de Shakspeare et les pièces des Anglais de la collection de 1620, qui portent le même titre. Je me servirai de cet argument, pour expliquer les ressemblances que nous avons constatées entre Gryphius et Shakspeare, et en même temps d'un autre, que m'a inspiré un article publié par Kollewijn dans les Archives de Schnorr[3].

Dans cet article, Kollewijn fait remarquer l'analogie qui existe entre « Geliebte Dornrose » de Gryphius et les « Lewendælers » de Vondel. Dans un autre article publié dans la même Revue[4], le même critique attire l'attention sur la ressemblance de « Peter Squenz » de Gryphius et de « Hartoog van Pierlepoon, » de Gramsbergen.

C'est de cette ressemblance que je veux me servir pour expliquer comment Gryphius a connu les pièces de Shakspeare.

Gryphius appelle « Peter Squenz » une « folie de jeunesse[5] » qu'il a composée avant d'avoir de sérieuses fonctions à remplir,[6] c'est-à-dire avant 1650, époque à laquelle il fut nommé syndic. En 1650 il avait 34 ans ; à quel moment a-t-il pu composer Squenz ? Entre 1638 et 1650. En 1638 il allait en Hollande

[1] Voir la Préface.
[2] Shakspeare in Germany, p. 104.
[3] Vol 9, année 1879 ; p. 56-63.
[4] Id. id. id., p. 446-452.
[5] « Die Thorheit seiner Jugend » (Préface de Horribilicribrifax)
[6] Préface de Squenz.

et ne s'occupait pas de théâtre, car sa première pièce ne date que de 1646, à son retour en Allemagne. De plus, ses occupations de professeur en Hollande, et plus tard de précepteur, l'empêchaient de travailler pour la scène. On peut donc, avec quelque chance de certitude, fixer la date de composition de Squenz entre 1646 et 1650, avant 1650, soit entre 1646 et 1649. Léon l'Arménien date de 1646, Catherine de Géorgie aussi, Cardenio de 1647, Stuart de 1649. L'année 1648 semble n'avoir été marquée par aucune production : ne pourrait-on pas fixer à cette année la composition de Squenz ? Cette hypothèse émise par M. Creiznach, me semble s'accorder assez bien avec l'épithète que le poète donnait à sa pièce : « une folie de jeunesse. » En 1648, il avait 32 ans, c'était le moment le plus heureux de sa vie ; la paix de Westphalie venait d'être signée, il était fiancé à une jeune fille riche ; il était donc tout disposé à la bonne humeur, tout disposé à écrire cette « folie » !

Squenz, on le sait, ressemble beaucoup à l'épisode du « Songe d'une nuit d'été »[1]. Je ne veux pas refaire ici toutes les études de Tieck[2], de Tittmann,[3] de Genée,[4] de Gervinus, etc, et de tous ceux qui se sont occupés de la question : que l'on me permette quelques observations seulement.

Le sujet de Pyrame et Thisbé a été de bonne heure importé en Allemagne, puisqu'en 1604 Eichelin jouait à Nœrdlingen une pièce de ce nom. En Allemagne, Schwenter à qui Gryphius attribue dans la préface de Squenz, le modèle qu'il a eu sous les yeux pour la rédaction de sa comédie, a bien pu la voir jouer plusieurs fois, en retenir les principaux passages, et la récrire de mémoire, ce qui justifierait déjà les différences que l'on a constatées entre le texte de Gryphius et celui de Shakspeare.

Schwenter qui s'occupait de théâtre et a écrit plusieurs drames[5], entre autres « Serenus et Violandra, » a donc pu reconstituer à peu près la scène de Shakspeare, et faire jouer sa pièce

[1] Cohn (Shakspeare in Germany, p. 131) prétend que Gryphius l'a emprunté directement à Shakspeare. Voir dans la Zeitschrift für deutsches Alterthum » année 1881, vol. 25, p. 130 et suivantes, un article de M. Fritz Burg sur la question.

[2] Deutsches Theater, II p. 16.

[3] Œuvres de Gryphius.

[4] Shakspeare in Deutschland.

[5] Le dictionnaire de Will (1757) en cite les titres.

à Altdorff comme Gryphius l'indique d'une manière précise dans sa préface [1]. Nous savons, d'autre part, que les acteurs eux-mêmes ne se gênaient pas pour altérer par des improvisations les pièces qu'ils jouaient, vice auquel Shakspeare fait allusion dans la scène des comédiens d'Hamlet [2]. Schwenter a donc pu entendre une pièce déjà défigurée, et l'altérer encore lui-même, car on a abandonné l'opinion émise par Tieck, que la pièce de Schwenter était celle de Cox, qui ne fut composée qu'en 1640, tandis que Schwenter était déjà mort en 1636.

Gryphius affirme que c'est la pièce de Schwenter qu'il a publiée « après y avoir ajouté quelques traits » [3].

Cette affirmation cadrerait avec un autre passage du dictionnaire de Will où l'auteur cite parmi les œuvres de Schwenter « Peter Squenz » en ajoutant : « Andreas Gryphius l'a publié, mais ce n'est pas son œuvre, c'est celle de Schwenter [4] ». Mais, s'il s'est borné à éditer l'ouvrage de Schwenter, d'où vient qu'il n'ait pas jugé à propos de publier aussi la pièce dans laquelle Squenz ne formait qu'un intermède, comme dans le « Songe d'une nuit d'été ? »

M. Creiznach [5] a fait à ce sujet une remarque fort importante. Squenz ne formait jamais, dit-il, une pièce à part, un tout isolé, mais faisait toujours partie d'une pièce où on l'intercalait. D'après ce raisonnement, Squenz formerait une sorte d'intermède dans une pièce de Schwenter. Or, cette pièce,

[1] « Selbigen zumersten zu Altdorff auf den Schauplatz geführet. » Altdorff est un village près de Nuremberg. Dans un ouvrage intitulé « der beliebte und belobte Krieg » (1649), Schuppius parle d'une pièce qu'il a vu représenter à Nuremberg et dont le sujet est le même que celui de Squenz. Les détails qu'il donne sur le fond et la marche de l'action démontrent qu'il a assisté à la représentation de la comédie de Schwenter. (Voir Genée, Lehr = und Wanderjahre des deutschen Schauspiels, p. 312). Par contre, la pièce dont parle Rist, (voir à ce sujet Creiznach (Die Schauspiele der englischen Comœdianten) et Genée (Shakspeare in Deutschland) n'est pas, bien qu'elle ait porté le titre de Pyrame et Thisbé, celle de Schwenter. (Genée Lehr = und Wanderjahre, p. 312).

[2] D'après Creiznach (ouvrage cité, p. 12), Shakespeare avait en vue William Kempe.

[3] « Ihn besser ausgerüstet, mit neuen Personen vermehrt... »

[4] « Andreas Gryphius hat es herausgegeben, es ist aber nicht seine sondern Schwenters Arbeit. » (Voir : Creiznach, p. 38).

[5] P. 38.

paraît être « Serenus et Violandra, »[1] car, parmi les personnages devant lesquels Squenz joue l'histoire de Pyrame et Thisbé le prince s'appelle justement Serenus et la princesse Violandra. Cela semblerait donc indiquer que Gryphius a découpé l'épisode, et en a fait une pièce indépendante, en y changeant quelques détails, comme il le dit dans sa préface[2]. Comme on ne possède pas la pièce de Schwenter intitulée « Serenus et Violadra » que seule la préface de Gryphius attribue Squenz à Schwenter, on peut considérer la question comme résolue.

Reste à savoir comment Gryphius a connu la pièce de Schwenter. Le passage suivant de la préface de Squenz : « Schwenter a fait jouer cette pièce à Altdorff, *d'où avec le temps elle s'est étendue de plus en plus loin*, jusqu'à ce qu'elle soit tombée entre les mains de mon très-cher ami » me paraît l'indiquer clairement. A mon avis, il faut interpréter ainsi cette phrase.

Dans leurs pégrinations, les acteurs ambulants ont transporté « je weiter gezogen », la pièce en Hollande, où elle a inspiré un poète hollandais appelé Gramsbergen qui, sur le même sujet, a écrit « Hartoog van Pierlepoon ». Kollewijn a le premier attiré l'attention sur les côtés par lesquels la pièce de Gryphius ressemble à celle de Gramsbergen. Dans un article publié dans les Archives de Schnorr, ce critique arrive à cette conclusion : « Du parallèle entre Peter Squenz et Hartoog van Pierlepoon il ressort que les deux pièces, *quelles que soient d'ailleurs leurs différences, ont la même source première, et que cet original n'est pas exactement le* « *Songe d'une nuit d'été* » *de Shakspeare. Nous sommes donc autorisés à admettre que cet original commun est une altération de l'intermède de Shakspeare*. Cette altération doit être le fait des acteurs anglais[4] ».

[1] Creiznach. p. 39.

[2] « Besser ausgerüstet, mit neuen Personen vermehrt. »

[3] « Wisse dass... Daniel Schwenter selbigen zum ersten zu Altdorff auf den Schauplatz geführet, von dannen er je længer je weiter gezogen, bis er endlich meinem liebsten Freunde begegnet. »

[4] « Aus der Vergleichung des Peter Squenz mit dem Hartoog van Pierlepoon geht hervor, dass beide Stücke, wie verschieden sie übrigens auch sein mœgen, auf ein und dasselbe Original zurückgehen müssen, und zweitens dass dies Original nicht genau mit der Episode

Ces lignes justifient notre opinion. Schwenter a altéré le texte de Shakspeare, les acteurs anglais l'ont importé en Hollande et l'y ont représenté. Gryphius l'a vu jouer, a pu l'avoir entre les mains pour l'avoir acheté aux acteurs, et a su le nom de l'auteur par les acteurs qui l'avaient joué en Allemagne, après l'avoir reçu des mains de Schwenter lui-même. C'est ainsi qu'il a pu dire que l'auteur de Squenz était Schwenter.

Mais les passages qu'il a ajoutés, d'après ce qu'il dit dans sa préface ? Eh bien, ces passages me serviront justement à prouver que c'est en Hollande qu'il a connu le texte de Schwenter.

En effet, les passage ajoutés se retrouvent dans Hartoog van Pierlepoon, comme le démontre l'article de Kollewijn. On ne peut vraiment pas prétendre que ces nombreuses ressemblances soient un simple effet du hasard. On se trouve donc en présence de deux alternatives : 1° Gryphius a connu la pièce de Schwenter en Hollande, l'a eue entre les mains et l'a traduite; 2° il ne l'a connue que par la pièce de Gramsbergen arrangée d'après Shakspeare-Schwenter. La première hypothèse est inadmissible *dans son entier* car rien n'expliquerait les ressemblances avec Gramsbergen qui sont « *les traits ajoutés* » donil est question dans la préface. D'autre part, on ne peut admettre, en raison des différences entre les deux pièces, que Gryphius ait pris pour modèle l'ouvrage de Gramsbergen. On arrive donc à cette conclusion que tous deux ont assisté à la représentation de l'œuvre de Schwenter. Gryphius en a rédigé une traduction qu'il a gardée sans la publier. « *parce qu'il l'avait complètement oubliée* [2] » dit-il dans la préface de Squenz.

Un passage de la préface de Léon l'Arménien où l'auteur, en après avoir dit que sa tragédie représentait le néant des choses de la terre, ajoute la phrase suivante : « Non pas que je n'aie

aus dem « Midsummernightsdream » übereinstimmt. Wir werden also zu der Annahme genœthigt dass das gemeinschaftiche Original des deutschen und des hollændischen Lustspiels eine Entstellung von Shakspeares Interlude ist. Es liegt sehr nahe hier an die englischen Komœdianten zu denken. » (Vol. 9, année 1879 p. 445-452.)

[2] « Von ihm gantz in Vergessen gestellet. »

entre les mains autre chose de plus agréable [1] » semble le démontrer.

Cette « chose plus agréable », c'est tout simplement Squenz, sous sa première forme, d'après Schwenter, « oublié » dans un carton comme « folie de jeunesse ». Nous savons que Gramsbergen a fait aussi de son côté une adaptation de la pièce de Schwenter : comme l'a fait remarquer Kollewijn la ressemblance entre le nom de Bollebebijn (hollandais) et Bullabutain (Gryphius) qui, dans le texte anglais est Bully Bottom, ne saurait être fortuite.

Je crois qu'on pourrait expliquer d'une manière assez simple les emprunts faits par Gryphius à Gramsbergen. Gryphius retourna en Hollande en 1647 ; il a pu assister à la représentation de la pièce de Gramsbergen qui, quoique publiée seulement en 1650, a été jouée avant cette époque, chose fréquente en ce temps-là, comme le prouvent plusieurs pièces de Shakspeare qui n'ont été imprimées que longtemps après les premières représentations. Les détails qui l'ont frappé, *puisqu'il voulait faire de Squenz une pièce détachée* sont restés dans sa mémoire, et aussitôt après son retour en Allemagne il les a intercalés dans sa pièce établie *d'après Schwenter* et non d'après *le texte anglais*, comme le dit Palm dans la préface de son édition de Squenz. La pièce ainsi remaniée, a été écrite en 1648 sous sa forme, définitive. Ainsi s'expliquent à la fois l'origine de la pièce attribuée par Gryphius à Schwenter, et les ressemblances avec Gramsbergen notées par Kollewijn.

C'est donc en Hollande, et par une adaptation de Schwenter que Gryphius a connu « le Songe d'une nuit d'été : » or, il a dû connaître de la même manière les autres drames de Shakspeare avec lesquels ses tragédies offrent le plus d'analogies. Les acteurs anglais transformaient, en effet, des pièces pour leurs besoins en conservant les situations principales, puis ils supprimaient des personnages, ajoutaient au texte, en retranchaient, et, souvent, pour éviter l'accusation de plagiat, changeaient les titres, et jouaient ces pièces comme nouvelles, et toujours sans nom d'auteur. Ce qui se passait en Allemagne se passait évidemment en Hollande, et les acteurs ont dû,

[1] « Nicht zwar, weil ich nicht etwas anderes und vielleicht angenehmers unter Hænden habe ».

de cette façon, jouer les pièces de Shakspeare en les altérant, en les mutilant, en un mot, en faisant des adaptations, comme le démontre une simple comparaison entre le Titus Andronicus de Shakspeare et le Titus Andronicus de la collection des pi ces anglaises de 1620. En 1669 Christophe Kormart avait bien « arrangé » le Polyeucte de Corneille, pour le jouer à Leipzig ; ce que l'on se permettait pour Corneille, on se le permettait aussi pour Shakspeare. C'est ainsi que j'explique comment Gryphius a connu les pièces de Shakspeare, sans en connaître jamais l'auteur, et comment il a pu les imiter dans ses ouvrages, malgré la différence capitale qui sépare sa conception dramatique de celle du tragique anglais.

Élias Schlegel, dans un parallèle entre Gryphius et Shakspeare [1], a déjà fait remarquer la différence de leur théâtre, et montré que Shakspeare s'attache à peindre des caractères, tandis que Gryphius s'occupe plutôt de la peinture d'une action. La conception de Shakspeare est tout autre, je n'ai pas besoin de le dire, que celle de Gryphius. Ce qui caractérise Shakspeare c'est l'étendue ; il est, pour rappeler l'expression de M. Mézières [2] « vrai et complet », ses personnages sont « des hommes dans la plénitude de la vie [3]. » Chaque étude est une étude complète de l'homme dans toutes les manifestations de son âme, avec ses bons et ses mauvais côtés, le beau et le laid. « L'idée fondamentale de ses drames, dit encore M. Mézières, c'est la liberté individuelle de chaque personnage, qui entraîne pour eux la responsabilité de tous leurs actes » [4] et plus loin : « à chacun selon ses œuvres, c'est la loi même de la justice ; Shakspeare démontre cette vérité jusqu'à l'évidence [5]. » Aussi son drame est-il basé sur l'étude des passions en tant que mobiles de nos actes, et le hasard n'y trouve jamais de place. Ajoutons qu'en raison même de son ampleur, les unités de temps et de lieu ne sauraient s'y rencontrer ; parfois même l'unité d'action disparaît au milieu de la quantité de faits que le poète y entasse. Il remplace l'unité

[1] Berlin, 1741.
[2] Shakspeare et ses œuvres, Paris 1860, p. 494.
[3] Id., p. 499.
[4] Id., p. 506.
[5] Id., p. 507.

d'action par l'unité de caractère, ou par un grand sentiment qui traverse toute la pièce, la domine, et réunit ainsi les différentes parties de l'action, dont chaque acte offre le développement.

Or, si nous comparons ces caractères avec ceux que nous avons reconnus dans la tragédie de Gryphius, nous voyons clairement qu'il n'y a entre les deux poètes aucune ressemblance. L'un étudie les caractères, l'autre une situation, le premier embrasse une vie entière dans la peinture d'un individu, il l'étudie sous ses différents côtés, il l'expose nu à nos regards, il ne voile pas plus le laid qu'il ne fait ressortir le beau, c'est un dessinateur impartial, qui reproduit fidèlement ce qu'il voit; le second ne peint qu'un côté de son personnage, il ne nous le montre que dans ce qu'il a de beau, qu'au point de vue qui l'intéresse, lui, écrivain, en tant qu'homme et poète de tendance, et, s'il a de vilains côtés, il les dissimule, ou les fait entièrement disparaître ; le premier est objectif, le second est subjectif, l'un s'isole de son personnage, et ne songe qu'à la vérité, qu'à la réalité, l'autre se tient auprès de son personnage, et en fait son porte-parole, le représentant de ses théories, de ses idées, de ses sentiments. Shakspeare fonde le drame sur le choc des passions, Gryphius sur le choc des idées, chez l'un le hasard n'a pas de place, chez l'autre il joue toujours son rôle, chez l'un le héros est absolument libre, et le sait, chez l'autre le héros a conscience qu'il ne l'est pas, chez l'un le dénouement est la conséquence forcée des actes du héros, qui choisit et fait lui-même sa situation, chez l'autre le dénouement est arbitraire, et le héros ne périt jamais victime de ses actes. La responsabilité morale n'existe pas dans Gryphius, et, tandis que dans le théâtre de Shakspeare chacun est puni ou récompensé suivant ses œuvres, dans Gryphius c'est ordinairement le vice qui triomphe, et la vertu qui succombe : par suite, l'impression produite diffère absolument. En raison de sa théorie de la patience stoïque, Gryphius tombait fatalement dans le tragique des sens, son héros ne pouvait montrer sa force d'âme que s'il l'exposait à des souffrances extraordinaires. De là la prédominance de la souffrance physique dans la tragédie, de là la barbarie étalée complaisamment sur la scène, de là la description minutieuse de la torture, de là, en un mot, le tragique qui demande tous ses effets à la sensation brutale, à l'ébranlement des nerfs. Ce tragique s'a-

dresse à la partie la moins noble de l'être humain. Aussi est-il uniforme, et, par suite, fatigant, aussi produit-il une impression pénible, une impression de malaise, car rien ne vient tempérer l'intensité de l'émotion produite.

Ce n'est pas là le tragique que veut faire naître Shakspeare, il s'adresse à l'âme et non aux sens. Il suffit de citer Othello, ce drame terrible, cette étude profonde des souffrances de la jalousie, pour le comprendre. Sans doute, le drame de Shakspeare est cruel, mais ces cruautés ne sont pas le drame lui-même, ce n'est là qu'un des côtés de la tragédie. Enfin, ce qui suffirait à distinguer la nature de l'émotion produite par les deux drames, c'est le sentiment d'apaisement que l'on éprouve à la représentation des pièces de Shakspeare, où le crime est toujours puni, tandis que Gryphius nous offre ordinairement le tableau de l'écrasement du bien par le mal. Entre le pathétique de Shakspeare et le pathétique de Gryphius, il n'y a pas plus de rapport, qu'il n'y en a entre le choix des tableaux, des images, des expressions. Jamais Gryphius n'eût osé étaler aux yeux de ses spectateurs les scènes de Périclès, jamais il n'eût osé se servir de ces mots crus que l'on rencontre si souvent dans la langue de Shakspeare. Il faut être Gœthe, et avoir l'audace du génie, pour se permettre certaines rimes sonores, pour ne pas reculer devant le mot propre, pour ne pas craindre de froisser l'honnêteté de ses auditeurs. Je ne dis rien des analogies qu'Élias Schlegel a notées entre les deux poètes : elles ont trait à l'emploi des spectres. Ce sont là des ressemblances de détail, elles résultent de la communauté des croyances du temps, et non d'une similitude de tournure d'esprit des deux poètes. Le drame de Gryphius et le drame de Shakspeare sont les deux antipodes, et... cela devait être.

Gryphius élevé à l'école franco-hollandaise, imbu des théories françaises, était trop enfant de son siècle pour imiter le drame de Shakspeare. M. Mézières, dans son excellente étude sur Shakspeare et ses œuvres[1], a fait ressortir les raisons pour lesquelles les Allemands admirent tant Shakspeare, et le regardent comme un de leurs poètes. Eh bien ! au XVII[e] siècle, l'engouement pour la littérature française avait tellement faussé l'esprit national, que l'on se serait en Allemagne détourné avec horreur de Shakspeare si on l'avait connu. Gryphius l'a connu, je crois l'avoir démon-

[1] P. 506.

tré, et... il l'a dédaigné. Pour imiter Shakspeare, Gryphius avait avec l'École des attaches trop étroites; Gryphius est tout règle, pour Shakspeare la règle n'existe pas : entre les deux poètes il y a un abîme. Imiter Shakspeare eût été pour Gryphius renier ses maîtres, condamner leurs théories, infliger un démenti à ses propres idées, à sa philosophie, à sa morale, à sa religion. Le fatalisme ne saurait aller avec la théorie de la responsabilité, la patience stoïque n'est pas naturelle, et comme l'a dit Lessing[1], le théâtre de Shakspeare est « le miroir de la nature. »

C'est dire qu'entre la tragédie de Gryphius et celle de Shakspeare il n'y a rien de commun.

[1] Cité par M. Mézières, même ouvrage, p. 493.

CHAPITRE IV

GRYPHIUS ET LA TRAGÉDIE FRANÇAISE DU XVI[e] SIÈCLE

1° Caractère de la tragédie française au XVI[e] siècle. — Jodelle. Montchrétien, La Taille. — Comparaison entre Jodelle, La Taille, et Gryphius,

2° Gryphius et Garnier. — Comparaison entre la tragédie allemande et la tragédie française, ressemblances, passages de Gryphius qui offrent des analogies avec les situations, les pensées et les vers de Garnier ; différences. — Conclusion.

Un lien étroit rattache, nous l'avons vu, le théâtre de Gryphius à celui de Vondel : or, puisque les théories dramatiques hollandaises ont de nombreux points de ressemblance avec celles de nos auteurs de la Renaissance[1], et que Vondel a imité notre théâtre[2], il est intéressant de rechercher si le drame de Gryphius ressemble aussi par quelque côté au drame français. Quels éléments le poète allemand a empruntés à notre théâtre tragique, telle est donc la question que je me propose de traiter. Dans ce but je vais en rappeler brièvement les caractères.

Je distingue deux sortes de tragédie au XVI[e] siècle. La première, c'est le récit d'une catastrophe, précédé de conversations, c'est un échange d'idées entre différents personnages sur différents sujets. Pas d'intrigue, pas de lutte de forces opposées, pas de scènes de passion, pas de changement d'état, pas d'intérêt de curiosité, pas d'alternative de crainte et d'espérance, pas de caractères ; en un mot, vide de l'action, et importance du développement oratoire, c'est là toute la tragédie de Jodelle, de Desmazures, de Montchrétien et de Garnier, à ses débuts. Parmi ces pièces, les unes sont des élégies oratoires, comme les tragédies de Jodelle et de Montchrétien, les autres sont des plaidoyers, c'est le nom qui convient aux œuvres de Garnier.

Mais bientôt, le besoin de l'action se fait sentir, l'intérêt de

[1] Voir plus haut, 1[re] partie, chap. IV.
[2] Voir l'ouvrage de M. Looten, p. 134.

curiosité apparaît, on essaie de nouer une intrigue, on songe à l'imprévu, on met des passions en présence, on étudie des caractères : la tragédie n'est plus une élégie ou un plaidoyer, l'éloquence n'est plus le but de la tragédie, elle en est le soutien.

Ces caractères du drame de La Taille, sont aussi ceux du genre vers lequel incline Garnier dans ses dernières pièces. « Jean de La Taille, a dit M. Faguet, nous a donné le premier la tragédie française avec tous ses caractères originaux bien marqués : unité et simplicité d'action, logique, élévation morale, mouvement, éloquence [1] ».

La Taille est en même temps théoricien et poète ; la préface de « Saül le furieux » le prouve. J'ai déjà eu l'occasion de citer ses pensées sur la tragédie, je les résumerai ici en quelques mots. Il n'admet pas les personnages parfaits, le merveilleux, l'exhibition de cadavres et d'objets qui provoquent le dégoût ou l'horreur, les personnages allégoriques, les longs discours. Par contre, il recommande les unités, l'intérêt de curiosité, l'intrigue bien nouée, les péripéties « capables de tourner l'esprit des écoutants de-ci de-là, et faire qu'ils soient maintenant en joie, tournés tout soudain à la tristesse et maintenant au rebours, à l'exemple des choses humaines [2] ». Il veut la tragédie hâtée, pressée d'arriver au but, il n'y permet rien « d'oisif ni d'inutile [3]. Nous connaissons ses théories ; il suffit de lire « Saül le furieux » pour voir s'il a su les mettre en pratique, et si ses personnages sont de vrais caractères, ou simplement des « bouches sonores » à la façon des héros des premiers drames de Garnier.

« Garnier, dit encore M. Faguet, représente le tragique français du XVI[e] siècle, c'est-à-dire un lettré. imitateur de l'antiquité, qui prétend rendre à la France la tragédie antique, et qui la lui donne mêlée de ce que ses inclinations de Français y ajoutent... il laisse une œuvre d'un caractère incomplet et douteux. C'est le plus brillant élève de Sénèque [4] ». Il y a, en effet, entre ses premières et ses dernières pièces une différence frappante. Les tragédies de la seconde manière ne sont que la fusion des éléments nouveaux, que l'expérience fournissait au poète, avec les élé-

[1] La tragédie française au XVI[e] siècle, p. 168.
[2] Préface de Saül.
[3] Idem.
[4] Ouvrage cité p. 305.

ments qu'il avait empruntés à l'antiquité, d'après les théories de Scaliger. Ces deux genres ont pour caractères communs l'importance du discours et la simplicité de l'intrigue; mais, tandis que dans les tragédies de la première manière le discours est tout, et l'action rien, dans les dernières pièces un changement essentiel se produit. Sans doute, le discours reste, mais il n'est plus le but exclusif du poète, la scène n'est plus « une sorte de terrain vague où il ne se passe rien, et où arrive l'écho des événements qui se passent ailleurs » ; désormais on sait où l'on est, on assiste à une action à laquelle des personnages bien vivants prennent part. Ils ont des passions qui les excitent, et le froissement de ces passions produit la catastrophe finale, le dénouement de la tragédie. Au lieu d'un mouvement parallèle dans un sens ou dans l'autre, au lieu de forces qui ne se heurtent jamais, on voit un choc se produire, au lieu d'assister à la fin d'une lutte, dont les différentes phases se déroulent dans les coulisses, on assiste à la lutte elle-même, et à ses différentes péripéties. Voilà le tableau que Garnier nous offre dans les « Juifves », son chef d'œuvre.

Non pas qu'il ait modifié sa conception du tragique ; sa tragédie est toujours la description émouvante de la douleur; ce qui a changé, c'est la manière de la décrire. Au lieu de simples discours, de méditations interminables de personnages qui ne songent qu'à parler, on voit des personnages qui jouent un rôle déterminé, et s'efforcent de n'en pas sortir, ce ne sont plus des abstractions qui discutent contre des abstractions, ce sont des individus qui veulent avoir une physionomie distincte. La lutte qui constitue l'essence de la tragédie est dans leur cœur, c'est le cœur qui les fait agir, et s'ils périssent, c'est la conséquence de leurs faits et gestes, et non de ceux d'un autre personnage qui ne paraît jamais dans la pièce. Dans Porcie et dans Cornélie, ce qui cause la mort des deux héroïnes, c'est autant la nouvelle du trépas de leur époux que leur philosophie. Aussi les dénouements de ces deux genres de tragédie sont-ils bien différents : dans les unes ils sont arbitraires, dans les autres logiques, naturels. De même, l'impression produite est tout autre. Tandis que Garnier ne cherchait d'abord qu'à frapper vivement l'esprit, et faisait périr à la fin de ses pièces un personnage, parce que, par définition, il doit périr, et que rien ne vaut, pour produire de l'effet, le spectacle d'un héros qui, froidement, termine une belle tirade par un

coup de poignard, et finit à la fois sa tirade et sa vie, dans les pièces de la dernière période l'intrigue est agencée pour parler à l'âme du spectateur, pour l'émouvoir par la crainte et par l'espérance. On sent la différence des deux genres, on voit le but que poursuit maintenant Garnier; il cherche la tragédie de caractère; mais peut-on affirmer qu'il l'ait rencontrée? Il y a tant de distance entre les Juifves et Saül le Furieux! A La Taille, il n'a manqué que le style, à Garnier, je crois qu'il a toujours manqué une vue bien nette de la tragédie.

Comparons maintenant ces différents caractères, avec ceux que nous avons reconnus dans la tragédie de Gryphius.

Je ne m'arrêterai pas à établir un parallèle entre Gryphius et Jodelle; le drame français, qui est la simplicité même, ne saurait ressembler à la tragédie allemande, qui, quelque soit le vide de l'intrigue, est beaucoup plus étoffée, beaucoup plus chargée de matière. D'ailleurs, il n'y a aucune analogie entre la conception tragique des deux poètes; chez l'un, la tragédie est une élégie, chez l'autre, une déclamation philosophique : l'élégie, nous le savons, ne convient pas au tempérament de Gryphius.

Mais, La Taille, dira-t-on, ne peut-il être comparé au tragique allemand ?

Il peut paraître étrange, à première vue, de chercher des ressemblances entre la tragédie de La Taille et celle de Gryphius; cependant, si l'on songe à la nature de la conception dramatique de La Taille, à la grande idée qui traverse Saül et et les Gabaonites, on remarque que les deux poètes se rencontrent sur un point : l'intervention d'une force puissante que l'on ne voit pas agir, mais dont on reconnaît les effets dans la tragédie.

La tragédie de La Taille, c'est le tableau de la faiblesse de l'homme, si grand soit-il, entre les mains de Dieu, c'est la lutte de l'homme contre la destinée, destinée du fait de Dieu, c'est le tableau de la fatalité qui s'acharne après lui et les siens, et punit les uns de leurs fautes, et les autres des fautes de leurs aïeux [1], c'est la fatalité ancienne transportée dans le monde chrétien. L'homme n'est qu'un instrument entre les mains de

[1] Les Gabaonites.

Dieu, qui le fait mouvoir à son gré, sans qu'il puisse y résister; telle est la conception tragique de La Taille. Saül est conçu à ce point de vue; une force irrésistible le pousse; plus il se débat, plus il lutte, plus il cherche à se ressaisir, plus il tombe, plus il se rapproche de sa ruine : c'est le bras de Dieu qui pèse sur lui de tout son poids.

Cette conception se retrouve dans Vondel et dans Gryphius. « Le théâtre de Vondel fait songer à une tragédie d'Eschyle où Jéhovah aurait remplacé le destin » a dit M. Looten[1], et le poète écrivait lui-même dans la préface de « Joseph in't Hof » que le but de la tragédie était « de faire voir l'admirable Providence divine, qui sait employer les méchants, malgré eux, pour sauver des royaumes, des pays et des peuples entiers » et plus loin : « Nous voyons ici, comme dans un miroir, comment la divine Providence se sert de Joseph pour exécuter ses secrets desseins[2]. »

Dans les pièces de Gryphius, il y a, nous l'avons vu, une sorte de « théologie cachée » ; une force plane au-dessus de la tragédie et pousse aussi les héros en avant. Mais, si l'idée première des deux poètes est la même, la mise en action diffère complétement. Tandis que La Taille, qui a le sens dramatique très développé, se garde bien de faire ses héros passifs, car il sait que ce n'est pas théâtral, Gryphius suit la voie contraire; tandis que les personnages de La Taille sont actifs et vivants, ceux de Gryphius sont immobiles, ils ne luttent pas. Remarquons aussi que Saül ignore les décrets de Dieu ; dans Gryphius le héros voit toujours dans sa situation l'effet de l'intervention d'une force supérieure, et, par conséquent, regarde la lutte comme inutile. La Taille n'aurait jamais mis sur la scène des personnages de ce genre ; c'était leur ôter par avance toute idée de résistance, et, par suite, tout mouvement. Quoique le point de départ soit le même, la tragédie des deux auteurs

[1] Étude sur Vondel, p. 304.

[2] « Gottes wunderbare Vorsehung, wodurch er die Bosheit der verblendeten Menschen gegen ihren Willen zu benutzen weiss, um ganze Kœnigreiche, Lænder und Vœlker zu erhalten.... Wir sehen hier gleich wie in einem klaren Spiegel, wie Gottes Vorsehung sich desselben bedient (Joseph) um seinen verborgenen Rathschluss auszuführen zum Wohl des menschlichen Geschlechtes » (Jonckbloet, II, p. 230 et 242).

ne se ressemble donc pas ; chez l'un elle met en lumière la Toute-Puissance de Dieu, chez l'autre la soumission aveugle, la patience stoïque. De là la différence que l'on remarque dans la manière de traiter les mêmes situations ; une simple comparaison entre la scène de Joab et de Rézèfe dans les Gabaonites et celles des adieux de Papinien et de son fils, le démontre clairement. Entre la Taille et Gryphius on peut donc dire qu'il n'y a rien de commun ; reste Garnier.

Il me paraît superflu de dire que Gryphius connaissait ses œuvres ; elles étaient aussi répandues à l'étranger que celles de Scaliger, et, en admettant que Gryphius ne les ait pas eues entre les mains en Allemagne, il est certain qu'il aurait pu les lire en Hollande où Du Bartas, La Taille, Montchrétien, Desmazures, Buchanan, Claude Billard, en un mot, la plupart de nos auteurs dramatiques avaient de bonne heure pénétré, et où toutes les personnes instruites étudiaient notre littérature [1]. Vondel connaissait bien Garnier, il a imité plusieurs de ses pièces [2]. Gryphius a pu, aussi bien que Vondel, lire Garnier, comme le démontrent de nombreux passages de ses tragédies.

C'est dire qu'il y a des points de ressemblance entre les deux poètes ; cependant, elles portent plutôt sur la forme que sur le fond de la tragédie.

En effet, manque d'action, rôle prépondérant du discours, n'est-ce pas la toute la tragédie allemande ? Des chœurs, des songes, des confidents, le mouvement oratoire substitué à l'action, au lieu d'individus des types, au lieu de personnages vivants, des êtres de convention, la philosophie et la déclamation établies sur la scène sous le déguisement d'un acteur, tous ces caractères de la tragédie de Garnier [3], ne sont-ils pas ceux du drame de Gryphius, de Stuart, de Papinien, de Catherine de Géorgie ? Les deux poètes écrivent la tragédie de situation, chez tous deux l'intrigue est simple, la tragédie tourne au tableau dramatique, les héros n'agissent pas, ils ne commettent pas de faute qui amène la catastrophe finale, ils se bornent à discourir et à argumenter, à débiter de belles théories de grandeur d'âme ; ils sont tout d'une pièce, ou tout bons ou tout

[1] M. Looten, chap. III et VI ; Jonckbloet, vol. I.
[2] Idem, p. 134.
[3] Première manière.

mauvais. Qu'on me permette de mettre en parallèle les héros de la tragédie française avec ceux de Gryphius : la ressemblance ressortira mieux.

Les rois, chez l'un comme chez l'autre, ont toute l'arrogance du pouvoir, ils sont autoritaires, emportés, n'admettent ni conseil ni contradiction, le pouvoir les aveugle, le droit n'existe pas pour eux, leur bon plaisir voilà leur loi. Thésée est emporté, et punit Hippolyte sans l'entendre, Agamemnon est sentencieux et affecte la clairvoyance, il est cassant, quand il sait qu'il n'a rien à craindre, Créon veut régenter le cœur de son fils comme le reste de ses sujets, en lui la soif du pouvoir fait taire tous les sentiments, Polynice est une espèce de monstre qui, pour posséder une couronne un seul jour « ferait volontiers femme et enfants mourir [1]. » Sédécie seul est meilleur que les autres, il a tous les sentiments élevés des rois, et en même temps la modestie si rare chez eux; c'est encore un père sensible, dont l'abus du pouvoir n'a pas desséché le cœur, il diffère essentiellement de Créon et de Thésée qui prononcent sans la moindre émotion l'arrêt de mort de leur fils. Ces rois si arrogants sont encore de grands parleurs, ils singent les personnages bien connus qui ont sans cesse à la bouche des mots choisis, de belles théories, qui affectent les grands sentiments, le mépris de la mort et l'indifférence aux coups de la fortune.

Les philosophes sont de vulgaires déclamateurs, qui n'ont qu'un intérêt de langue, déclament pour déclamer, et détaillent en termes élevés aussi bien la beauté de Cléopâtre, qu'ils discutent sur l'ambition ou sur la clémence.

Ces défauts sont aussi ceux des personnages de Gryphius. Ses rois, a dit Passow, « ressemblent aux rois des jeux de cartes qui ne quittent jamais le sceptre et la couronne [2]. » Schiller comparait les héros de la tragédie française « aux rois représentés dans les vieilles gravures qu'on voit couchés sur leur lit avec leur sceptre, leur couronne et leur manteau royal [3] »;

[1] Antigone, II, 929.

[2] « Seine Kœnige und Helden gleichen den Kartenkœnigen, welche Krone und Scepter niemals ablegen ». Das deutsche Drama im 17 ten Jahrhundert, Meiningen, 1852 p. 19.

[3] Nouvelle Thalie de 1793, du Pathétique; cité par Schlegel, Littérature dramatique, II, 24.

appliqué à Gryphius le mot est parfaitement vrai. Léon est lâche et veut paraître fort; il n'ose faire arrêter Balbus, et triomphe bruyamment quand il le tient enchaîné; Abbas est « le vainqueur des vainqueurs de la terre », tout tremble devant lui, il n'admet pas la contradiction, et, si quelqu'un s'avise de l'oublier, il le lui rappelle durement. Sa volonté est une loi pour ses sujets, sa passion du moment, voilà sa loi à lui, le parjure est un simple jeu, que dis-je, il affiche hautement sa méchanceté, comme Bassian, son digne émule. Bassian et Abbas sont la personnification de ces tyrans qui se targuent de leur tyrannie; Abbas c'est Nabuchodonosor, Bassian c'est Créon, c'est Polynice. A qui comparer Lætus, ce Narcisse de la tragédie allemande, qui meurt parce qu'il ne peut pas faire autrement, et trouve moyen de dire qu'il est aise de mourir, parce que Rome n'est pas digne de lui ! Stuart, c'est Sédécie, ce roi à la figure plus douce, dans l'œil duquel le souvenir de sa famille captive amène une larme, et qui supplie Nabuchodonosor d'apaiser sa colère dans son sang, mais d'épargner la vie de ses enfants désormais sans défense. Quelle différence comme père avec Papinien ! Papinien est de la famille de ces discoureurs, qui sont passés par héritage de Sénèque à Garnier. Il abuse des sentences, il se croit toujours à l'officine d'un rhéteur, il a toujours l'air de réciter une leçon. J'aime mieux Hostilius; il est moins intraitable, sa vertu est moins farouche. Les caractères d'hommes se ressemblent donc dans Garnier et dans Gryphius.

Les caractères de femmes sont plus doux dans le drame français que dans la tragédie allemande. Je ne trouve pas dans Garnier de caractère à opposer à celui de Julia ou de Théodosia, de Julia surtout, cette ambitieuse, cette « cruelle folle » qui ne sait pas se résigner à ne plus être au premier rang, et se venge avec un raffinement de cruauté sauvage sur celui qui a détruit à jamais tous ses rêves ! Le poignard qui tue Géta, anéantit sa dernière espérance ; dans la fureur de toutes ses ambitions déçues, elle regrette que son ennemi ne puisse mourir qu'une fois ! Ce caractère de femme en délire est terrible. Quelle différence avec Hécube et Andromaque, avec Amital, avec la femme de Nabuchodonosor, avec Cléopâtre elle même ! Théodosia est une épouse fidèle, mais la royauté tient, peut-être, autant de place dans son cœur que les autres sentiments. Qui sait si elle ne regrette pas autant la couronne que son mari ? l'autorité absolue, les hommages de tous les jours, quelle femme y est

insensible ? Catherine de Géorgie est de l'école de Théodosia, elle a toute sa grandeur, mais cette grandeur est exagérée. Théodosia tombe dans l'exagération par dépit, la reine de Géorgie y arrive par le fanatisme, qui n'est que l'exagération d'un sentiment. Elle n'a plus rien de la femme, rien de la mère, elle est froide, elle est insensible comme un marbre, elle n'ouvre la bouche que pour célébrer les joies de la mort. Il n'y a rien dans Gryphius qui vaille le caractère d'Amital, cette malheureuse mère, qui sait avec tant de noblesse et de dignité supporter le rôle d'esclave après avoir passé sa vie sur un trône ! Quelle douceur dans la scène où elle supplie la femme de Nabuchodonosor d'intercéder auprès du vainqueur en faveur de sa famille ! quelle intensité d'émotion dans la scène où son instinct maternel devine le sort qui attend ses petits enfants, innocentes victimes sur lesquels Nabuchodonosor exerce sa sauvage rancune ! quel beau caractère de femme et de mère, combien il est supérieur à celui de Plautia, femme tendre, si l'on veut, mais qui, à mes yeux, à un grand défaut, c'est de faire trop d'efforts pour se hisser au niveau de son mari ! Les épouses dans Garnier sont d'intègres femmes, mais elles sont trop philosophes, trop stoïciennes, trop filles de leur père [1]. Je les préfère cependant aux épouses de Gryphius qui sont, ou extravagantes, ou insignifiantes [2]. On ne trouve pas de rôles de jeunes filles dans le théâtre tragique de Gryphius ; je crois qu'il y aurait encore moins réussi que dans les caractères de femmes. Il avait l'esprit trop rude pour donner à ces rôles le charme et la grâce que nous admirons chez les jeunes filles de Racine. Célinde, une « furie », en son genre, n'a rien « d'adorable ». Les personnages des deux poètes se ressemblent donc par quelque côté, et certains, surtout les hommes, semblent jetés dans le même moule.

A côté de ces analogies, il en est d'autres encore ; elles concernent le style, les unités, la forme correcte de la tragédie, le passage au mètre lyrique dans certaines situations, les chœurs intercalés au milieu des actes. Gryphius se sert de modes lyriques comme Garnier dans les moments passionnés, où le personnage trouve l'alexandrin trop long, oublie la cadence, et

[1] Porcie, Cornélie.
[2] Olympia dans Cardenio.

emploie toute sorte de mètres pour exprimer les sentiments qui agitent son âme. Le reste de la tragédie est en alexandrins, où l'alternance des rimes est toujours observée. Signalons aussi les chœurs en alexandrins à rimes masculines que Gryphius a comme Garnier plusieurs fois employés. Je n'ai pas besoin d'insister sur le style de Garnier, il est assez connu ; d'autre part, les détails que j'ai donnés sur la langue de Gryphius démontrent que les deux écrivains appartiennent à la même école. J'en dirai autant de la règle des unités ; dans les Juifves, l'unité d'action est extérieure ; ce qui fait l'unité de la pièce c'est la grande idée de la vengeance de Dieu qui pèse sur les personnages du drame. D'ailleurs, la marche de l'action se ressemble beaucoup dans leur théâtre ; mais, chose curieuse, tandisque Gryphius imite dans son ensemble la première manière de Garnier, il choisit plutôt pour l'action, comme modèle, les drames de la deuxième manière; la rapidité relative de l'action voilà ce qu'il a surtout emprunté à Garnier.

Il y a donc des analogies de forme entre le drame français et le drame allemand : or, il est d'autres ressemblances encore que je n'ai garde d'oublier ; elles ont trait à des mouvements, à des situations, à des pensées que l'on retrouve chez les deux poètes. Je vais en citer quelques-unes, pour montrer qu'ils se rencontrent souvent [1].

Dans PORCIE [2]. Mégère excite ses sœurs contre Rome. Ce mouvement se retrouve dans Papinien [3].

Garnier. — Rome, il est ore temps que sur ton brave chef,
Il tombe foudroyeur quelque extrême mechef.
Que le fer flamboyant dans votre poing nerveux,
Face aux plus aguerris hérisser les cheveux.

Gryphius. — « De même que les coups tombent sur ce fer, de même le coupable doit endurer les coups de nos

[1] Les citations relatives aux pièces de Garnier sont faites d'après l'édition K. Vollmœller, Heilbronn, 1882.

[2] Acte I, vers 31-45 91, 92, 111, 112.

[3] Acte II, chœur des Furies, où la Justice les pousse à poursuivre Bassian, et acte IV, chœur où Alecto forge avec ses sœurs le poignard qui doit percer Bassian, et prononce contre lui les plus terribles imprécations.

marteaux, de même que les étincelles jaillissent en tous sens, de même son cœur doit être traversé par l'éclair, de même qu'ici le feu se mêle à l'acier, de même la malédiction le rongera et le torturera »[1].

Ailleurs les Furies avaient dit :

« Allumez dans son esprit un feu dévorant comme celui de l'enfer »[2].

Voici maintenant une idée de Gryphius qui est assez semblable à celle qu'exprime Octave dans Garnier :

La rigueur est toujours aux princes nécessaire[3].

Gryphius fait dire à Léon dans la scène avec Théodosia :

« La rigueur n'est pas trop grande, car sans elle aucun état ne peut subsister »[4].

Au IVe acte, le chœur des Romains déplore la mort de Porcie, et alterne ses plaintes avec celles de la nourrice ; dans Papinien[5], le chœur s'associe de la même manière à la douleur de Julia, après la mort de Géta.

Au IIe acte deux vers de Gryphius ressemblent à ceux de Garnier.

. . . . La mort est douce à ceux
Qui souffrent comme moi, quelque mal angoisseux[6].

[1] Sowie die Schlæg auff diss Eisen abgehen,
Müsse, wer schuldig, die Hæmmer ausstehen!
So wie die Funken umfliegen und springen,
Müsse der Blitzen sein Hertze durchdringen!
So wie sich Feuer und Stahl hier vermæhlen,
Muss ihn der Fluch auch durchbrennen und quælen!
(Papinien, IV)

[2] Entsteckt den tollen Geist mit hœllenheisser Brunst (id., II)

[3] Acte III, 852.

[4] Der Ernst ist nicht zu gross, ohn den kein Reich besteht.
(acte II)

[5] Acte II.

[6] Porcie, acte II, 501, 502.

Gryphius. — « Une mort rapide est une consolation sûre quand on ne peut plus résister à la douleur »[1].

Au Ve acte je remarque un mouvement de Porcie que Théodosia a reproduit :

Voici les vers de Garnier :

Meurtrissez-moi tyrans, abayez à ma mort,
Car tandis que je vis, Brutus n'est pas tout mort,
Il vit encor en moi, ma vie est demi-sienne[2].

Je traduis ainsi les vers de Gryphius :

« Venez, meurtriers, venez et apaisez votre rage dans mon sang. L'empereur n'est pas encore mort, tant que mes membres s'agitent, il vit dans mon cœur »[3].

« Frappez, voici mon cœur ! vous croyez Léon mort? Non, il vit dans mon cœur. »

Au IIIe acte à citer le vers suivant :

Mais il n'y a malheur qui n'ait son reconfort[4].

Dans Léon l'Arménien, je trouve le vers correspondant :

« Peut-il y avoir une douleur que la consolation n'allège[5] » ?

Au IIe acte, Porcie dit :

Non, mais de plusieurs maux il faut choisir le moindre[6].

[1] Ein schnelles Untergehen 189
Ist ein gewisser Trost, wenn man nich mehr kan stehen. 190
(Léon l'Arménien, acte V)
Uns beut der Tod die Faust, wenn man nicht kan entfliehen.
(Cath. de Géorgie, acte I) 824

[2] Vers 1736-1738.

[3] Kommt ihr ! Ihr Mœrder kommt, und kühlt den heissen Muth ! 185
.... In dieser Adern Blut ! 186
Der Fürst ist noch nicht hin, weil wir die Glieder regen : 187
Er lebt in dieser Brust. (Léon l'Arménien, acte V) 188
Stoss zu ! die Brust ist blos. 298
Meint ihr dass Leo todt ? Er lebt in diesem Hertzen. id. 299
Voir aussi Papinien, acte V, 531

[4] Vers 1206.

[5] Mag wohl ein Uebel sein, das Trost nicht kœnn erreichen ? 105
(Léon, acte V)
Voir aussi : les Juifves, acte II, 679.

[6] Vers 580.

Ce vers se trouve mot à mot dans Gryphius; je le cite à dessein en allemand :

« Aus zweien Uebeln muss man stets das minst erwæhlen »[1].

Au IIe acte Porcie dit encore :

Un magnanime cœur des malheurs ne se plaint.
Cicéron répond :

Nul humain accident ne dompte un grand courage[2].

Gryphius. — « Un grand cœur ne se laisse pas abattre par une grande peine[3] ».

Extraits de Cornélie :

Qui ne se troublera de telles visions ?
Chœur : Ce sont de notre esprit vaines illusions.
Cornélie : Maints songes effrayants mon désespoir redoublent.
Chœur: Et comment souffrez-vous que les songes vous trou-[blent[4].

Mêmes idées dans Léon l'Arménien :

Nicander. — « Celui-là se crée à lui-même des angoisses qui s'inquiète des songes ». — *Léon* — « Le ciel a souvent par des songes dévoilé de grandes choses. »

Exabolius : « Les illusions des rêves effraient souvent les cœurs oppressés. » « Celui qui attache de l'importance aux rêves, est trop souvent trompé.[5] »

Au IIIe acte Cornélie dit :

On songe volontiers ce que de jour l'on pense .

Dans Léon l'Arménien, Exabolius reproduit la même idée : « Quand un court sommeil est donné aux rois, Morphée leur

[1] Catherine de Géorgie, acte IV, 222 ; voir aussi Stuart, acte II, 129
[2] Acte II, 510, 512.
[3] Ein grosses Hertz erschrickt nicht über grosser Last. (Cath., II, 35)
[4] Acte III, 605; 606.
[5] Der schafft sich selber Angst, der sich an Træume kehret. 280
L. Der Himmel hat durch Træum offt grosse Ding entdeckt. 281
E. Der Wahn hat offt durch Træum ein müdes Hertz erschreckt. (Léon, III) 282
E. Wer viel auf Træume baut, wird allzuviel betrogen. (id.) 281
Vers 688.

représente par d'horribles visions les choses auxquelles ils ont pensé pendant le jour [1]. »

Au III[e] acte Cornélie exprime cette pensée :

« Le temps modère tout [2]. »

Nous la retrouvons dans la bouche de Seinelcan : « L'absence et le temps éteignent toutes les flammes [3]. »

Au III[e] acte, je lis encore :

> Il ne faut pas aussi que cette place on rende ;
> Qu'on sorte de ce corps, si Dieu ne le commande [4].

Dans Léon l'Arménien, nous lisons :

« On ne meurt pas comme on le désire, mais comme le veut le Très-Haut [5]. »

Dans le même acte Philippe représente à Cornélie que les dieux sont toujours justes, et elle répond :

« César vit, toutefois [6]. »

Dans Léon l'Arménien je trouve un mouvement analogue. Le grand prêtre qui veut consoler Théodosia, lui dit que « Dieu éprouve ceux qu'il aime » et elle répond : « Ceux qu'il hait sont tranquilles, cependant [7].»

Au IV[e] acte, César dit :

> On gagne par bienfaits les cœurs les plus sauvages [8].

Bassian exprime la même idée : « On peut par l'amitié et l'habileté gagner amis et ennemis [9].»

Au II[e] acte, les vers suivants, que prononce Cornélie :

> Pompée ne reviendra de la palle demeure

[1] Mag ja der kurtze Schlaff ihm noch zu Theile werden, 397
So fællt ihn Morpheus an und malt ihm in der Nacht 393
Durch graue Bilder vor, was er bey Lichte dacht. (Léon, acte I) 394

[2] Vers 951.

[3] .... Abwesend seyn und Zeit 295
Lœscht alle Flammen aus. (Cath. de Géorgie, II) 296

[4] Vers 547, 548.

[5] Man stirbt nicht wie man wündscht, nur wie der Hœchste wil.
(Léon, V) 209

[6] Vers 891.

[7] Die, die er hasst, gehn frey, indem er uns betrübt. id. 202

[8] Vers 1420.

[9] Man kan auch Freund und Feind durch Lieb und Gunst gewin-
[nen (Pap., II, 28)

Révoqué par mes pleurs. . . . . [1].

se retrouvent dans Papinien :

« Cela ne ramènera pas le prince des gouffres de l'enfer [2]. »

Dans MARC ANTOINE, comparer la description que Diomède fait de la beauté de Cléopâtre avec celle qu'Abbas donne de la reine de Géorgie [3].

Au IVe acte Agrippa énonce les théories suivantes :

> Or, ainsi que le ciel est régi d'un seul maître,
> D'un seul maître régi ce bas-monde doit estre.
> Deux compagnons ensemble en un mesme pouvoir
> Ne se peuvent souffrir, ni faire leur devoir [4].

Dans Papinien Lætus tient absolument le même langage à Bassian : « Jupiter ne porte-t-il pas tout seul le sceptre ? » « Quand deux hommes tiennent le sceptre, c'est au détriment de tous. » « Celui-là n'est pas tranquille, qui est à l'étroit sur son trône [5]. »

Dans le même acte, Agrippa dit à Auguste, en parlant des dieux :

> Ils ne se vengent pas, César, à tous les coups
> Qu'ils sont par nos péchés provoquez à courroux [6].

Dans Léon l'Arménien, Théodosia dit à peu près la même chose : « Le Très-Haut ne lance pas sa foudre toutes les fois qu'on le provoque [7]. »

Dans le même acte, Agrippa qui défend la cause de la clémence dit encore à Auguste :

[1] Vers 467, 468.

[2] Es bringt den Fürsten nicht aus Ditis Klufft zurück.
(Pap., II) 469

[3] Acte II, 90-97.

[4] Vers 1488-1492, (Même situation dans M. Antoine, acte IV, 1488-1491).

[5] Will Jupiter nicht selbst allein den Scepter führen ?... 71
Ja, wenn ihn zwey zugleich mit aller Schaden führen. 3
Der ruht nicht, der so eng auf einem Thron muss sitzen (acte II) 7

[6] Vers 1522, 1523.

[7] Der Hœchste blitzt nicht bald, dafern ihn jemand flucht
(Léon, II) 170

A. — De meurtres il ne faut remarquer vostre empire.
C. — De meurtres doit user qui s'asseurer désire.
A. — On ne s'asseure point des ennemis faisant
C. — Je n'en faiz pas aussi, je les vay destruisant [1].

Dans Léon l'Arménien, Gryphius prête à l'impératrice les mots suivants : « Le sang souille notre trône, et le rend glissant », et Léon répond : « Un étranger craindra alors d'y monter, » et plus loin, l'impératrice dit encore : « Quand la rigueur est trop grande, on sent partout la crainte, la terreur, » et l'empereur répond : « La rigueur n'est pas trop grande, c'est elle qui soutient les empires. » « Le prince sommeille s'il n'use pas de rigueur [2]. »

C'est la même discussion chez les deux poètes.

Au Ve acte, Cléopâtre, au moment de mourir, exprime les mêmes sentiments que Théodosia en face du meurtrier, puis du cadavre de son mari :

Cléopâtre. — Non, non, je suis heureuse en mon mal dévorant
De mourir avec toi, de t'embrasser mourant.
Mon corps contre le tien, ma bouche desséchée,
De soupirs embrasez, à la tienne attachée,
Et d'estre en mesme tombe et en mesme cercueil
Tous deux enveloppés dans un mesme linceuil [3].

Voici les paroles de Théodosia à Balbus : « Permets qu'on ensevelisse dans la même tombe ceux qu'un même amour..... a unis. » et plus loin : « Je désire mourir sur sa bouche décolorée, sur son cœur que j'ai tant aimé [4]. »

Au IIe acte, Charmion dit à Cléopâtre :

Il n'est rien impossible à celui qui s'efforce [5].

[1] Vers 1500-1504.

[2] Durch Blut wird unser Thron befleckt und glatt gemacht. 450
So trægt ein Fremder Scheu, denselben zu besteigen. 451
Wo gar zu grosser Ernst, ist nichts als Furcht und Grauen 464
Der Ernst ist nicht zu gross, ohn den kein Reich besteht. 465
Ja freylich schlæfft der Fürst, der nicht den Ernst lesst schauen.
(Léon, II) 463

[3] Vers 1962-1968.

[4] Vergœnne dass man die in eine Grufft verstecke, 400
Die eine Lieb, ein Eh, ein Thron, ein Reich, ein Stand 401
Ein Hertz, ein Geist, ein Fall, ein Untergang verband. 402
Wir wündschen..... . wir wündschen zu entschlaffen 436
Auf dem erblassten Mund, auf der geliebten Brust. (Léon, V) 437

[5] Vers 427.

Balbus fait la même réflexion : « Ce qui paraît impossible, devient possible quand on ose [1]. »

Au IIIe acte, Antoine déclare qu'il ne peut résister à son malheur :

Hélas il est trop fort [2].

Théodosia exprime la même pensée : « Je ne puis plus endurer tous ces maux [3]. »

Dans HIPPOLYTE l'ombre d'Égée prononce le prologue, dans Stuart les ombres de Laud et de Strafford ouvrent aussi la pièce.

Au IVe acte, Phèdre demande à mourir :

La mort fait terminer tout angoisseux martyre.

Thésée. Il n'est rien plus horrible aux hommes que la mort.
Phèdre. Elle est aux affligés un désirable port [4].
Phèdre. La mort aux affligés est toujours trop tardive [5].

Nous lisons dans Léon l'Arménien : « Nous appelons en vain la mort, qui fuit les affligés, » et encore : « Elle est le port de refuge dans l'affreuse misère, » et ailleurs : « Puisque la terre est sourde, viens, ô mort, je t'invoque, toi, la fin de mes misères [6]. » Dans Catherine de Géorgie, Abbas dit : « Celle qui invoque la mort, tremble quand la mort l'appelle [7]. »

Au IIIe acte, la nourrice dit à Hippolyte :

Donnez vous à l'amour, passez votre jeunesse
Cependant qu'elle dure, à joyeuse liesse [8],

[1] Diss was unmœglich scheint, wird mœglich, wenn man wagt, (Léon, I) 417

[2] Vers 994.

[3] Diss Uebel ist nunmehr nicht mœglich zu ertragen. (id., V) 407

[4] Vers 1690-1693.

[5] Acte II, 624.

[6] Wir ruffen den umsonst, der die Betrübten meidet. (id.) 183
.... Du Port der wilden Noth (id.) 182
La même expression se trouve à l'acte I, 342.
Wofern die Erde taub, komm du gewündschter Tod, (id.) 181
Du Ende schwartzer Angst 182

[7] Die nach dem Tode sieht, entstzt sich, wenn er rufft. (Cath. de Géorgie, I) 825

[8] Vers 1173-1174.

Dans Catherine de Géorgie, Imankuli dit à la reine : « Profitons tant que nous vivons encore du temps de la vie [1]. »

Dans la même pièce, Sérena qui annonce la mort de la reine, s'écrie : « La terre ne s'entr'ouvrira-t-elle pas [2]? » Phèdre dit de même : « Terre, crève-toi [3] ! »

Dans la TROADE, je trouve une analogie de mouvement entre l'entrée du messager qui annonce la mort d'Astyanax, et celle du messager qui dans Léon l'Arménien annonce l'assassinat de l'empereur :

O spectacle cruel ! ô destin misérable !
O détestable fait, horrible, épouvantable [4].

Dans Léon l'Arménien, le messager dit : « Maudite cruauté, rage inouïe, tourments inattendus [5] ! »

Dans ANTIGONE, Polynice exprime ainsi son amour du trône :

Ne règne qui voudra de haine estre délivre,
Car avec le royaume est la haine toujours...
Ne me chault de me voir de mes peuples haï
Moyennant que je sois et craint et obéi...
C'est toujours bon marché, quelque prix qu'on y mette,
Nul n'achette trop cher qui un royaume achette [6].

Dans Léon l'Arménien, Exabolius dit à l'empereur. « On ne s'inquiète pas de la haine quand il s'agit de la couronne et du sceptre [7] ».

Dans le même acte, Polynice dit encore :

Pour garder un royaume ou pour le conquérir,
Je ferais volontiers femme et enfants mourir.
Bref, il n'est rien si saint que je ne me propose
De perdre mille fois, et mille fois encor
Pour me voir sur la teste une couronne d'or [8].

[1] Lasst uns, weil wir noch hier, der Zeit und Welt gebrauchen. (Cath. de Géorgie, IV) 201

[2] .... Reisst die Erd entzwey, (id., V) 27
Und bricht die Erde nicht. (id.) 119

[3] Vers 2181.

[4] Acte IV, 1805, 1806.

[5] .... Verfluchte Grausamkeit ! 109
Nie vor erhœrter Grimm, niemals verhofftes Leid ! (acte V) 110

[6] Acte II, 918..... 935.

[7] Man sieht nach keinem Hass, wenns Cron und Scepter gilt, I, 181

[8] Vers 928, 929, 931, 932, 933.

Dans Léon l'Arménien, Balbus dit à Exabolius : « Dût-il ne régner qu'un jour, l'homme s'exposera aux plus grands dangers pour régner [1] ». Dans Papinien, Lætus dit à Bassian : « Quand il s'agit de la couronne, on ne connait plus de frère [2] ». Ailleurs, l'empereur déclare que « l'amour du pouvoir l'emporte sur l'amour pour les parents et les enfants [3] », et que « quand il s'agit du sceptre, on ne connait ni services, ni amitié [4] ». »

Ce vers si connu de Garnier :

Elle est fille, elle est sœur, elle est nièce de rois [5]

Se retrouve dans Stuart : « Maudit soit le jour où, fille de rois, mère de rois, épousé d'un roi, j'ai comparu comme une criminelle devant une troupe d'assassins étrangers », dit la reine d'Écosse [6].

Dans le même acte Créon ne craint pas de dire :

Un prince n'est sujet aux lois de sa province [7].

Dans Papinien, Lætus dit à Bassian : « Un prince est au-dessus du droit et des lois [8]. » Plus loin, dans le même acte encore Hémon dit à Créon :

Voilà ce que l'on dit sans vous le faire entendre ;
Car craignant vous déplaire on ne l'ose entreprendre [9].

Dans Papinien, Lætus dit aussi à Bassian qui lui rappelle les reproches dont on l'accable partout : « Oui, mais c'est en secret, de peur des châtiments [10] ».

Dans la même scène, je trouve encore ce mot de Créon à son fils, qui lui explique que Thèbes proteste contre son autorité :

[1] ....Ein Mann wird, mag er leben 415
Nur einen Tag, gekrœnt, in hœchste Noth sich geben (Léon, I) 416

[2] Man sieht nicht Brüder an, wenn man um Kronen spielt (Papinien), II, 213

[3] Die Liebe der Gewalt geht weit vor Blut und Kind (Id., 21).

[4] Doch wenns an Scepter geht, gilt Dienst und Freundschaft. nicht (Id., 306).

[5] Acte IV, 1954.

[6] Verfluchter Tag, als wir von Kœnigen geboren. 181
Die Kœnige gezeugt, von Kœnigen erkoren. 182
.... vor fremder Mœrder Schar 185
Erscheinen als verklagt. (Stuart, I) 186

[7] Vers 2036.

[8] Ein Fürst ist von dem Recht und allen Banden frey (Papinien, II) 69

[9] Vers 2004 et 2005

[10] Diss thun sie, doch aus Furcht der Straffen insgeheim. (Id. I) 65

Qu'ai-je affaire d'avis, telle est ma volonté [1].

Dans Catherine de Géorgie, Abbas dit de même : « Qui peut se permettre de blâmer mes décisions ? » et encore : « Ce qu'Abbas fait est bien fait, même si c'est mal [2] ».

Dans les JUIFVES, Amital demande à Dieu de mettre un terme à ses maux :

. . . . Hélas ! ciel endurci,
Quand seras-tu lassé de me gesner ici [3] ?

Je retrouve le même mouvement dans Catherine de Géorgie : « Souverain du monde, combien de temps dois-je souffrir ? Quand laisseras-tu mon âme quitter mon corps. [4] »

Au III[e] acte, Nabuchodonosor triomphe de la chute de Sédécie et s'écrie :

Je le tiens, je le tiens, je tiens la bête prise [5].

Léon exprime sa joie de la même manière, quand on lui apprend l'arrestation de Balbus :

« La bête est dans le piège [6] ». Dans Papinien Julie s'écrie : « Voilà la bête », en montrant Lætus [7].

Dans le même acte des Juifves se trouve une scène qui ressemble à la grande scène du II[e] acte entre Théodosia et Léon l'Arménien. La femme de Nabuchodonosor essaie de le gagner à la cause de la clémence en disant :

La douceur est toujours l'ornement du monarque.

Nabuchodonosor répond :

N. — Qui n'est cruel n'est pas digne de royauté.

[1] Vers 2035.

[2] ....Wer darff sich unterstehn 433
Zu tadeln was uns billig scheint? (acte III) 434
Was Abbas schafft, muss recht, dafern es unrecht, werden
(acte I) 784

[3] Acte II vers 373, 374.

[4] Beherrscher dieser Welt............................ 227
....Wie lange soll ich leiden? 229
Wann heissest du die Seel aus diesen Gliedern scheiden? 230
(acte I)

[5] vers 888.

[6] Das Wild ist in dem Garn. (acte II) 225

[7] Thut auf! das Wild ist dar! (Papinien, III) 535

La R. — Des peuples vos sujets l'avis est au contraire.
N. — Ce que le prince approuve à son peuple doit plaire [1].

Je lis dans Catherine de Géorgie :

« Le droit n'est-il pas ce que veut le roi [2] ». Garnier dit de même :

La volonté d'un prince est conforme au pouvoir [3].

Au IIIe acte, je lis encore :

C'est plus de se dompter, dompter ses passions,
Que commander monarque à mille nations [4].

De même Catherine de Géorgie répond à Abbas :

« Celui-là est le plus grand prince qui sait se dominer [5] ».

Enfin au IVe acte, dans la scène entre Nabuchodonosor et la reine, nous lisons les vers suivants :

N. — La volonté d'un prince est conforme au pouvoir.
La Reine. — Conformez-vous à Dieu dont la force est suprême
N. — Dieu fait ce qui lui plaît, et moi je fais de même[6].

La scène entre Bassian et Lætus reproduit les même idées :

Lætus. « Le prince est au-dessus du droit et des lois :
Bassian. Mais pas au-dessus de la crainte des dieux [7]. »
La situation est encore la même dans Catherine de Géorgie :

Cath. « Les lois chrétiennes n'unissent que deux personnes par le mariage.

[1] Vers 908-911. J'ai cité déjà les vers analogues de Gryphius.

[2] Pflegt nicht das heilge Recht aus Kœnigs Hand zu gehen 435
Weil Recht was der gekrœnte meint! (Cath. de Géorgie, III) 436

[3] Vers 926.

[4] Vers 1017, 1018.

[5] Der ist der hœchste Fürst, der sich selbst überwindet.
(id., I) 820

[6] Vers 926-928.

[7] Ein Fürst ist von dem Recht und allen Banden frey, 69
B. Ihn bindt der Gœtter Furcht. (Papinien, II) 70

Abbas. Les lois en Perse sont plus fortes, et nous sommes dans ce pays.

Cath. Les lois divines l'emportent sur toutes, et nous sommes dans le royaume de Dieu[1]. »

Telles sont les ressemblances que je crois reconnaître entre les tragédies de Gryphius et celles de Garnier: mais à côté de ces analogies, je trouve de nombreuses différences. Dans Garnier, il n'y a pas d'intermèdes, pas d'êtres allégoriques, pas de scènes de magie ou d'esprits. Sans doute, dans Porcie, Mégère prononce le prologue, comme l'ombre d'Égée dans Hippolyte, mais ce rôle ne saurait être comparé à celui que les esprits jouent dans le théâtre de Gryphius. De plus, les chœurs ne se ressemblent pas. Dans Gryphius ils se rattachent toujours à l'action; dans Garnier, ce ne sont que des thèmes à variations lyriques; dans Garnier je ne vois nulle part trace des stances qu'affectionne le poète allemand. Par contre Gryphius n'a jamais employé le fastidieux personnage de la nourrice, ce mal nécessaire de la tragédie française du XVI[e] siècle. Il est vrai qu'il a remplacé la nourrice dans son drame par les confidents. Que le personnage raisonneur soit la nourrice ou le confident, c'est tout comme : l'un et l'autre sont la plaie du théâtre, qu'ils s'appellent Arée ou Ventidie, Éras ou Diomède, Exabolius ou Seinelcan. Constatons aussi que l'exposition diffère chez les deux poètes ; dans Gryphius, elle n'est jamais en monologue. Enfin, la différence capitale entre Gryphius et Garnier, est toujours dans la conception tragique. Garnier peint la souffrance, c'est là le fond de son drame; Gryphius ne décrit pas spécialement la douleur ; au lieu d'être le but de sa tragédie, elle n'est que le moyen dont il se sert pour faire ressortir la patience de ses héros. Aussi, tandis que ses personnages souffrants sont insensibles, et ne font jamais entendre une plainte, ceux de Garnier savent gémir et déplorer leur sort ; Porcie, Cornélie, Phèdre, Marc Antoine le démontrent. C'est déja une différence, que met encore en relief le droit qu'ils s'arrogent de mettre un terme à leurs maux. Le suicide n'existe nulle part dans Gryphius ; le suicide c'est le contraire de la

[1] Der Chisten Recht verknüpfft nur zwey durch dieses Band 781
A. Der Perser Recht gilt mehr : wir sind in ihrem Land. 782
C. Noch mehr des Hœchsten Recht : wir stehn auf seiner Erden. 783
(Cath. de Géorgie, I)

patience, puisque c'est l'aveu de son impuissance à supporter la douleur, morale ou physique. Le suicide ne pouvait donc entrer dans le théâtre de Gryphius ; dans Garnier, au contraire, il est fréquent. Porcie, Cornélie, Marc Antoine, Cléopâtre, Phèdre, Antigone, Hémon, dois-je citer d'autres héros tragiques, se délivrent ainsi des souffrances de la vie. Ces personnages n'ont donc rien de commun au point de vue de l'idée tragique avec les héros de Gryphius.

On le voit, la tragédie de Gryphius offre des analogies avec celle de Garnier; mais les différences sont telles que l'on ne saurait dire que le poète allemand n'a donné qu'une copie du drame français. En imitant il a conservé son originalité, sa tragédie est allemande, c'est le reflet de son tempérament. Il en est de même de la position de Garnier et de Vondel vis-à-vis de Sénèque. Tous deux l'ont imité, mais leur tragédie a son caractère distinctif. Placé entre Garnier et Vondel, Gryphius a emprunté à l'un et à l'autre; à Vondel il a pris le goût du lyrisme, à Garnier une plus grande vivacité de l'action. Vondel est un élève de Garnier, il forme le trait d'union entre le poète français et le poète allemand.

CHAPITRE V.

GRYPHIUS ET LA TRAGÉDIE FRANÇAISE DU XVII[e] SIÈCLE.

1° Gryphius et Rotrou ; 2° Gryphius et Corneille ; 3° Parallèle entre Catherine de Géorgie, Saint-Genest, Polyeucte et « de Mæghden » de Vondel. Conclusion.

Au dix-septième siècle, on goûtait beaucoup notre littérature en Allemagne ; les nombreuses traductions de nos poètes, qui ont paru à cette époque, le démontrent. En 1649, Grefflinger traduisit le Cid, et avant la fin du siècle les Allemands pouvaient lire dans leur langue Rodogune Sertorius, Polyeucte Horace, Alexandre, Athalie, Régulus. Hoffmannswaldau cite, dans la préface de ses poésies, la plupart des poètes français du temps : Théophile, Scudéri et sa sœur, Godeau, S[t]-Amant, Desmarets, Chapelain, Lemoyne, etc. Gryphius était un érudit, un savant fort au courant du mouvement des lettres dans les pays voisins de l'Allemagne. J'ai cité son opinion sur Polyeucte[1], il a traduit le «Berger extravagant» de Thomas Corneille, il a imité le « Fantôme amoureux » de Quinault, et des passages du rôle de Balbus démontrent qu'il connaissait le Cid. De plus, il a passé près d'un an en France en 1644, et il a pu assister aux représentations des pièces les plus célèbres de l'époque. Il est donc indubitable que la littérature dramatique du XVII[e] siècle aurait pu exercer une influence considérable sur son talent. Je ne parle pas de Racine ; à la mort de Gryphius il n'avait que 25 ans; par contre, les œuvres de Rotrou et de Corneille auraient pu contribuer à le développer et à le mûrir.

Cependant, à mon avis, rien n'indique que Gryphius en ait profité.

Je ne crois pas que les écrits de Rotrou aient jamais pénétré en Allemagne, je n'ai jamais rencontré son nom sous la plume d'un seul écrivain du temps. Je le regrette, car qui peut dire

[1] Voir 2[e] partie, chap. VII.

si le poète français n'aurait pas été pour lui un maître autrement influent que Garnier ?

On ne peut s'empêcher de trouver, en effet, des ressemblances entre ces deux écrivains qui semblent placés vis-à-vis de leur pays dans la même situation.

Tous deux ne s'occupent pas exclusivement de poésie: Rotrou est magistrat, et Gryphius syndic de la ville de Glogau, tous deux ouvrent dans la littérature une période nouvelle, on a appelé Rotrou le fondateur du théâtre français[1], Gryphius est le père de la tragédie allemande. Tous deux sont des précurseurs, ils donnent des modèles de la tragédie, de la tragédie bourgeoise, de la comédie, tous deux subissent l'influence de leur temps, et marquent leurs écrits d'une empreinte d'originalité bien caractérisée. Les œuvres de Rotrou offrent, à côté de passages vraiment beaux, des endroits faibles qui contrastent singulièrement avec ceux qui, l'instant d'avant, arrêtaient notre attention, à côté d'une langue travaillée, des expressions triviales, grossières même, à côté de la raison la plus sévère, les extravagances les plus bizarres, à côté de la vérité le romanesque, le fantastique, l'imagination folle.

Ces qualités et ces défauts se retrouvent dans les œuvres de Gryphius.

Car la tournure d'esprit des deux poètes se ressemble. Tous deux ont un talent robuste mais rude, j'allais dire inculte. Le travail personnel ne l'a pas formé, poli, développé, il est resté raboteux ; c'est là son originalité. Le temps, d'autre part, et le public n'ont presque rien fait pour son éducation ; il n'est donc qu'un mélange de brillantes qualités et de défauts éclatants, de force et de faiblesse, d'élégance et de rudesse, où l'âpreté domine. Leur esprit fécond, leur imagination vive, ardente, leur fait trouver de belles idées, de belles scènes, de beaux actes même, et tous deux bornent là leurs efforts : ils semblent croire que la tragédie est faite, parce qu'ils y ont mis quelques situations à effet. Leur imagination surchauffée produit des idées, des situations, des motifs tragiques qui, maniés par un talent plus maître de lui, suffiraient à assurer le succès d'une tragédie; malheureusement, l'imagination tend à supplanter dans leur esprit toutes les autres facultés. Ils manquent tous deux de mesure, de tempérament, de goût ; leur imagination les

[1] M. Jarry, Étude sur Rotrou, Paris, 1868, p. 24.

emporte vers l'extraordinaire, le fantastique, le romanesque, le merveilleux. De là l'exagération qui, aussi bien dans la conception que dans l'exécution de l'œuvre, est la marque distinctive de presque toutes leurs pièces. C'est dire que leur optique théatrale se ressemble; chez tous les deux la perspective manque, tous les personnages semblent placés sur le même plan, avoir dans le drame la même importance; les attitudes sont uniformes, les invraisemblances abondent. Il en est de même de la couleur locale, que tous deux semblent avoir ignorée[1].

Le style offre aussi des ressemblances, c'est une nouvelle preuve de l'affinité de leur esprit, que met bien en lumière leur engouement pour Sénèque, dont ils reproduisent fidèlement les qualités et les défauts. Leur style est, en effet, à la fois recherché et trivial, la langue est forte et négligée, brillante et vulgaire, ils aiment mieux frapper fort que frapper juste, et ne reculent pas pour rendre leur pensée avec énergie, devant les locutions les plus communes. Aussi sont-ils tous les deux riches en vers tout faits, où la force de l'expression ne le cède en rien à la vigueur de la pensée, aussi sont-ils particulièrement précieux pour les compilateurs d'anthologies. C'est à l'imitation de Sénèque qu'il faut attribuer ces dialogues vifs, incisifs, où les coups se pressent, et où l'on croit toujours entendre comme un froissement de fers. Ils semblent découpés le compas à la main, tant ils sont géométriquement identiques de forme! Tirades, couplets, distiques, vers isolés, hémistiches, tout se répond, tout est en rapport. Et ce n'est pas tout; si la pensée correspond à la pensée, les mots répondent aux mots, c'est un véritable assaut avec attaque, parade, riposte: la stichomythie y est de service. C'est le triomphe du lieu commun, des monologues, des longs discours, des récits interminables, des descriptions, des comparaisons, des métaphores, des antithèses. Ajoutez à cela l'érudition, les réminiscences, les allusions, les souvenirs mythologiques, le rôle de l'élément lyrique, le passage aux mètres lyriques dans les situations passionnées, et vous aurez la somme des ressemblances que l'on peut trouver entre Gryphius et Rotrou. Mais ce ne sont là que des ressemblances de détail, car, de ressemblances de fond,

[1] M. Jarry, p. 30, p. 31.

je n'en trouve pas. Il suffit de lire Venceslas pour voir qu'il n'y a aucune analogie dans la conception tragique des deux poètes. Pour Rotrou, ce qui fait le tragique, c'est la lutte entre la passion et le devoir; or, cette lutte, nous le savons, n'existe nulle part dans le théâtre de Gryphius. L'idée tragique n'est donc pas la même; la forme seule offre des analogies, et encore dois-je y signaler une différence capitale.

En effet, ce qui distingue surtout Gryphius, c'est l'observation des règles; sur ce point le poète allemand est très sévère. Rotrou, dit M. Jarry, « n'observe les règles que de rencontre; pour unité de lieu, il prend toute la terre habitable, pour unité de temps, il lui faut, sinon un siècle, du moins une année[1]. » Il n'y a donc aucune comparaison à établir, à ce point de vue, entre les deux auteurs. Gryphius est l'homme de la règle, de la discipline, des principes qu'il n'est pas permis d'enfreindre : il est Allemand; Rotrou veut avoir ses coudées franches, les règles, avec leurs exigences brutales, ne sont pas son fait, il n'y plie pas volontiers son inspiration, il est Français du début du XVIIe siècle, c'est-à-dire, un peu récalcitrant. De plus, Gryphius a ses théories à lui, et il y conforme ses pièces ; les théories, Rotrou paraît les ignorer. « Eut-il une théorie? Nous pouvons très fort en douter, » dit encore M. Jarry[2]. De là entre les deux tragiques, une différence profonde que l'on retrouve dans toute l'exécution de la tragédie, dans l'intrigue et dans la morale. Rotrou, enfant de son temps, subit l'influence du goût du siècle, le théâtre espagnol se réfléchit sur le sien, il aime les intrigues compliquées; Gryphius subit l'influence des littératures hollandaise et française, il recherche les intrigues simples. Enfin, on ne saurait trop insister sur la différence de la moralité des pièces des deux écrivains. Gryphius[3] attache toujours à sa tragédie une leçon, il veut mêler « l'utile à l'agréable », et il ne risque jamais un seul détail capable de porter atteinte à la pudeur, il n'oserait exposer dans la tragédie des tableaux lubriques, qui pourraient de près ou de loin provoquer la critique ou blesser la morale. Tel n'est pas le cas de Rotrou, qui n'écrit que pour « l'agréable », et ne s'inquiète pas de savoir si ses auditeurs tireront un profit quelconque de sa pièce. Cela in-

[1] Ouvrage cité, p. 27.
[2] Ibidem, p. 26.
[3] Préfaces de ses différentes tragédies.

dique que sa morale est souvent relâchée, bien qu'il se soit vanté dans la préface de « la Bague de l'oubli », d'avoir rendu sa muse « modeste, sage et religieuse. » Comme le fait remarquer M. Jarry, c'est « une religieuse à conscience large et de morale peu farouche. Dans les tragédies, les scènes déraisonnables ne font pas tort aux scènes éhontées, le romanesque est assaisonné de licencieux [1]. » On ne peut donc établir, à ce point de vue, aucune comparaison entre les deux poètes; il y a dans l'exécution comme dans la conception tant de divergences, qu'aucune influence du poète français sur le poète allemand, n'était possible.

Mais arrivons à Corneille. N'a-t-il rien prêté à Gryphius ?

Lors des débuts du tragique allemand, Corneille avait déjà écrit le Cid, Horace, Cinna, Polyeucte, pour ne citer que ses chefs-d'œuvre; Gryphius connaissait notre auteur, je l'ai démontré.

Corneille pouvait-il exercer une influence sur son talent ? Je le crois, et je suis convaincu que les tirades, les maximes et les sentiments qu'expriment les personnages de ses tragédies ont dû plus d'une fois faire tressaillir le poète allemand, qu'il s'est senti attiré vers l'homme qui savait si bien parler la langue de l'honneur, de la religion, de la morale, de la politique. Aussi bien qu'avec Rotrou, Gryphius a des ressemblances avec Corneille. Disons-le tout de suite, le fond de leur tragédie n'est pas le même, et, cependant, les deux écrivains ne seraient pas loin de s'entendre. Ils ont, en effet, un côté commun : ils s'adressent tous deux à l'admiration, leur théâtre est une école de grandeur d'âme. Mais aussi je trouve entre eux une étroite parenté d'esprit. Le goût pour la noblesse, l'élévation, l'énergie, le sublime, voilà, on le sait, ce qui caractérise l'esprit de Corneille : ôtez le sublime ; les autres qualités ne se retrouvent-elles pas aussi chez le poète allemand ? Le talent rude de Gryphius, qui glisse du grand au trivial sans s'en apercevoir, peut, toute proportion gardée, ressembler au talent de Corneille, rude aussi à l'occasion, et qui ne distingue pas toujours la distance qui sépare la grandeur de l'emphase, et n'évite pas toujours la trivialité. Leur esprit se ressemble, disons-nous. Tous deux sont formalistes, ils sont hommes de la discipline, de l'autorité, de la règle, des formules. Ils attachent la plus grande importance aux Poétiques, ces recueils de pré-

[1] Ouvrage cité, p. 70 et notes.

ceptes, qui ont fait le tourment de tant de poètes, et n'ont pas empêché les bons d'écrire de mauvaises pièces, et les mauvais d'en faire de passables. La tyrannie de la Poétique, Corneille en sait quelque chose, lui qui a passé sa vie à mettre ses tragédies d'accord avec les théories d'Aristote, à comprimer, à étouffer son génie pour le mettre au niveau d'une critique qui, parce qu'elle était étroite, s'imaginait qu'elle était grecque, et croyait naïvement compléter le Stagyrite, parce qu'elle exagérait ses préceptes. Avec quelle angoisse il commente ce malheureux chapitre VI, pour tâcher d'arracher à ces lignes tant de fois tournées et retournées, le secret de la fameuse « purgation » ! Comme il triomphe, quand il peut prouver, pièce en main, qu'il est en règle avec « Aristote et sa docte cabale, » qu'unité, terreur, pitié, en un mot, tous les ingrédients de la tragédie figurent dans son œuvre !

Il suffit de lire ses discours sur le « Poème dramatique » pour voir si la théorie était pour lui autre chose qu'un simple mot. Et les préfaces, et les examens de ses pièces ? C'est toute une Poétique qu'il a écrite peu à peu dans le cours de sa longue carrière !

Gryphius ne procède pas autrement ; chaque pièce a sa préface, Léon l'Arménien contient une véritable déclaration de principes, c'est une sorte de manifeste poétique de l'auteur. Lui aussi, il veut purifier les passions, il veut mêler « l'utile à l'agréable », il croit à l'influence réelle du théâtre, il veut corriger l'homme par la représentation dramatique. La règle, la discipline, je l'ai déjà dit, c'est la vie de Gryphius, la protection de l'autorité, son unique souci. Gryphius, comme Corneille, a trouvé en Allemagne son Scudéri, autrement dangereux que le valet de Richelieu, car, si l'un n'attaquait l'auteur du Cid qu'en violation de la Poétique, l'autre accusait Gryphius au nom de la morale, et l'on sait jusqu'où au XVII[e] siècle pareille accusation pouvait mener [1].

Leur tournure d'esprit se ressemble donc ; aussi s'accordent-ils sur le choix des sujets, sur le rôle de l'amour, sur la peinture des caractères, sur le style. Je ne veux pas dire que Corneille nous offre des scènes de torture dans le genre de Catherine de Géorgie, mais tous deux ont le même goût pour l'histoire, la politique, la morale. Corneille, a dit S[te]-Beuve [2],

[1] Voir 4[e] partie, chap. I.
[2] Portraits littéraires, Paris, 1878, vol. I, p. 48.

« doit plaire surtout aux hommes d'État » ; les discussions politiques jouent un rôle important, nous l'avons vu, dans toutes les pièces de Gryphius, il y fait lui-même allusion dans la préface de Léon l'Arménien. Les pièces historiques, c'est là l'élément de Gryphius ; on sait si Corneille a, lui aussi, puisé abondamment à cette source. Par son tempérament l'Allemand se rapproche bien plus du Romain que du Grec [1] ; Corneille préfère aussi Rome à la Grèce, et quantité de ses pièces sont empruntées à son histoire [2] ; c'est aujourd'hui un lieu commun, que de faire remarquer la forme toute romaine qu'il a donnée à l'autorité paternelle. De plus, à côté de cette communauté de goûts, je retrouve chez les deux poètes le même procédé des composition. Ils conçoivent, en effet, toujours les caractères à priori, et arrangent ensuite les sujets en vue de faire ressortir les mêmes principes. Chez Corneille c'est le triomphe du devoir, chez Gryphius c'est la patience stoïque. Ils peignent donc les caractères de la même manière. « Corneille a peint les hommes comme ils devraient être [3], » a dit La Bruyère ; ce qui les distingue c'est la beauté morale, mais en même temps l'uniformité. Cette uniformité résulte de leur goût pour les maximes, pour les théories. Ils ont toujours, jusque dans la passion, des principes à la bouche, principes fixes, dont ils ne s'écartent jamais dans leur ligne de conduite ; les mêmes situations amènent les mêmes réflexions, partant les mêmes actes. Par suite ils se ressemblent tous, ils semblent tous jetés dans le même moule ! Quant à la beauté morale, je n'ai pas besoin de la vanter ; les illustres critiques qui ont traité le sujet me dispensent d'y revenir. Ce que je viens de dire des hommes, s'applique aux femmes qui, on le sait, sont trop viriles. Corneille, qui trouve si facilement les paroles qu'il doit mettre dans la bouche de ses Romains, est mal à l'aise quand il fait parler ou agir les femmes ; il semble ne jamais avoir vécu dans leur société, il paraît les ignorer complètement. Elles sont, elles aussi, trop uniformes ; le poète ne se doute pas que l'amour varie suivant la femme. Affaire pour les unes de coquetterie et d'hommages aussitôt acceptés qu'offerts, d'orgueil pour les autres, de désœuvrement pour d'autres encore, l'amour est quelquefois un besoin pour certaines personnes chez qui la sensibilité

[1] 1re partie, chap. III.
[2] Horace, Nicomède, Sertorius, Cinna, Pompée, Polyeucte, Attila.
[3] Des ouvrages de l'esprit.

prédomine, et qui vivent par le cœur, comme d'autres ne vivent que par le cerveau. L'amour, chez la femme, ne saurait donc toujours être le même, et le poète se trompe, qui le représente toujours d'après le même modèle. C'est là le défaut de Corneille ; Camille, Émilie, Pauline, Chimène aiment de la même manière, elles raisonnent trop, elles sont amoureuses de tête bien plus que de cœur. Corneille manie mal l'amour : aussi n'en a-t-il jamais fait la base de sa tragédie. Il nous a lui-même exprimé son opinion sur la question dans son premier discours « sur le Poème dramatique ». « La dignité de la tragédie demande quelque grand intérêt d'État, ou quelque passion plus noble et plus mâle que l'amour, telles que sont l'ambition ou la vengeance. Il est à propos d'y mêler l'amour, parce qu'il a toujours beaucoup d'agrément, mais il faut qu'il se contente du second rang dans le poème. »

L'amour n'est donc pour lui qu'un embellissement, qu'un charme de plus donné à la tragédie, dont le fond est la politique : Horace et Cinna, pour ne citer que ces deux pièces bien connues, le démontrent.

Or, ces caractères du théâtre de Corneille, ne les retrouvons-nous pas dans le théâtre de Gryphius[1] ? Que l'on compare, pour s'en convaincre, Papinien avec le vieil Horace ou avec Don Diègue. Je ne dis rien du style ; Rotrou, Corneille et Gryphius imitent Sénèque ; c'est dire que leur langue se ressemble.

Cependant, malgré cette analogie de tournure d'esprit. les deux poètes ont conçu la tragédie d'une manière toute différente.

L'intrigue des pièces de Corneille, avec ses complications multiples, n'a aucun rapport avec l'intrigue simple des tragédies de Gryphius ; tous deux écrivent des tragédies de situation, mais le fond ne se ressemble pas. Il en est de même de la purgation des passions : l'opinion de Gryphius et de Corneille est diamétralement opposée. Corneille[2] fait entendre que le théâtre doit « purger » toute sorte de passions ; c'est l'opinion de Vondel, c'est un peu celle de Vossius, qui me paraît avoir hésité entre cette théorie et celle de Heinsius[3] ;

[1] Pour le rôle de l'amour dans Gryphius, voir 2e partie, chap. VII.

[2] Deuxième discours sur le Poème dramatique.

[3] Voir : Institutionum poeticarum libri III, Amstelodami, 1647, p. 46, 47.

Gryphius, au contraire, ne voulait « purger » que de la crainte et de la pitié. Il n'y a donc aucune analogie pour la conception de la tragédie entre les deux tragiques. Aussi, puis-je affirmer que Corneille n'a exercé aucune influence sur Gryphius ; Gryphius l'a connu, l'a certainement admiré, mais il ne lui a rien pris, si ce n'est peut-être le rôle de Balbus qui rappelle de près, de très près celui de Gormas. Qu'on en juge par la traduction d'un seul passage.

Exabolius, confident de Léon l'Arménien, et ami de Balbus, l'engage à la modération, et Balbus lui répond : « Dois-je donc me taire ? le Franc et le Thrace courbent devant moi leur orgueilleuse tête, l'Hellespont me craint, le monde entier tremble devant moi... Le Maure aux dents blanches, tremble au souvenir de mes exploits... sans moi vous n'auriez bientôt plus d'empereur. Je l'ai élevé sur le trône... ma vie est son salut, une menace de moi est le signe de sa mort, son sceptre, sa couronne sa vie, tout dépend de mon épée [1]. »

Écoutez maintenant don Gormas :

... Ce bras du royaume est le plus ferme appui,
Mon nom sert de rempart à toute la Castille ;
Grenade et l'Aragon tremblent quand ce fer brille,
Sans moi vous passeriez bientôt sous d'autres lois,
Et vous auriez bientôt vos ennemis pour rois [2]...
Un seul jour ne perd pas un homme tel que moi...
Tout l'État périra s'il faut que je périsse...
D'un sceptre qui sans moi tomberait de sa main...
Il a trop d'intérêt lui-même à ma personne
Et ma tête en tombant ferait choir sa couronne [3].

[1] Sollt' ich schweigen ? 455
Vor mir muss Franc und Thrax die stoltzen Hæupter neigen. 456
Mich fürcht der Hellespont, vor mir erschrickt die Welt, 457
Der weissbezæhnte Mohr entsetzt sich vor den Thaten 459
Die meine Faust verübt..... 460
Ihr hættet (wær ich nicht) was ? keinen Kæyser mehr ! 463
Ich hub ihn auf den Thron..... 462
Mein Leben ist sein Heil, mein Dræuen seine Bar : 466
Sein Scepter, Cron und Blut beruht auf diesem Degen. 467
(Léon l'Arménien, acte I)

[2] Le Cid, acte I, sc. IV.

[3] Id., acte II, sc. I.

On le voit, les pensées sont les mêmes, et les mots se ressemblent parfois aussi. D'ailleurs, ce qui prouve que Gryphius connaissait le Cid, c'est le fameux vers :

La grandeur n'attend pas le nombre des années

que je retrouve dans la comédie intitulée Horribilicribrifax. A la fin du IIe acte, le capitaine Daradiridatumdarides prononce les paroles suivantes, que je transcris à dessein en allemand : « Muth kommt vor den Jahren bei wackeren Gemüthern. » N'est-ce pas là la traduction du vers de Corneille? Gryphius a vu jouer le Cid à Paris, et peut-être en Hollande, où le théâtre d'Amsterdam en donna une représentation le 2 mai 1641 [1]; les analogies que nous venons de citer ne doivent donc pas nous surprendre. Mais, laissons ces détails, et comparons les trois poètes dans la tragédie chrétienne, Polyeucte, Saint-Genest, Catherine de Géorgie; là nous verrons comment ils ont compris et rendu le rôle du martyr.

D'abord Polyeucte et Catherine de Géorgie.

Dès le début, on découvre la différence de la conception tragique du poète français et du poète allemand : Corneille a laissé à Polyeucte des sentiments humains. Marié depuis quelques jours à peine, il aime sa femme, il ne craint pas de laisser parler son cœur, en lui le néophyte n'étouffe pas l'époux, il reste homme. Tel n'est pas le personnage de Gryphius; la reine de Géorgie n'a pas de passion, elle ne tient à la terre par aucun côté [2], le zèle religieux refoule en elle tout autre sentiment; elle n'est ni femme ni mère, car elle renie d'avance son fils, s'il regrette sa mort. La tragédie de Gryphius, d'où l'élément humain est banni, ne saurait donc ressembler à la pièce française, et, de fait, l'intérêt tragique n'est pas le même. Ce qui fait la tragédie dans Polyeucte, c'est la lutte entre l'amour conjugal et le zèle religieux, c'est-à-dire le devoir ; tout le tragique dans Catherine de Géorgie repose, au contraire, sur sa force de résistance aux souffrances. Dans Polyeucte tout est sentiment ; la raison froide prédomine, au contraire, dans le rôle de la reine de Géorgie ; dans Polyeucte il y a plus d'abandon, plus d'entraînement, plus de spontanéité, plus de mouvement, dans Catherine

[1] M. Looten, p. 143.
[2] « Nicht irdisch auf der Erde » acte I, vers 83.

de Géorgie plus de calcul, plus de raisonnement, plus d'indifférence, plus d'apathie.

Chrétien du jour, Polyeucte est tout feu, il brûle de montrer à tous ce qu'est la véritable foi chrétienne :

Je rends grâces au Dieu que tu m'as fait connaître
De cette occasion qu'il a sitôt fait naître,
Où déjà sa bonté prête à me couronner
Daigne éprouver la foi qu'il vient de me donner[1].

A peine baptisé, il devient enthousiaste, il veut faire des prosélytes, il est déjà intolérant, il brise les idoles. Chez lui la foi est active, et il le fait bien voir :

La foi que j'ai reçue aspire à son effet,
Qui fuit croit lâchement et n'a qu'une foi morte[2].

Un feu intérieur le pousse donc, et le pousse à la mort. Ce mouvement est très nettement déterminé dans le dialogue avec Néarque :

N. Vous trouverez la mort
P. Je la cherche pour lui[3].

N'est-ce pas là le cri qui partait du cœur de tous les néophytes ? Aussi remercie-t-il Dieu de la grâce qu'il lui accorde en lui fournissant l'occasion de donner une preuve de sa foi, et s'en remet-il à lui du soin de le soutenir dans les supplices qui l'attendent.

N Et si ce cœur s'ébranle ?
P Il sera mon appui...
Dieu fait part au besoin de sa force infinie...
Sa faveur me couronne entrant dans la carrière...
En sortant du baptême il m'envoie à la mort[4].

[1] Acte II, sc. VI.
[2] Id., id.
[3] Id., id.
[4] Id., id.

La mort, en pareil cas, n'est pas une souffrance :

Quand elle ouvre le ciel, peut-elle sembler dure [1] ?

Polyeucte aime donc la mort, il la recherche, parce qu'elle lui assure le bonheur éternel :

Cette grandeur périt, j'en veux une immortelle,
Un bonheur assuré, sans mesure et sans fin,
Au-dessus de l'envie, au-dessus du destin.
Est-ce trop l'acheter que d'une triste vie...
Qui ne me fait jouir que d'un instant qui fuit
Et ne peut m'assurer de celui qui le suit [2]?

La marche du sentiment est toute naturelle; il déteste la vie parce qu'elle n'est que vanité :

Si vous pouviez comprendre et le peu qu'est la vie,
Et de quelles douceurs cette mort est suivie !

Voilà le grand mot ; la mort n'est plus une souffrance, c'est un bonheur. La mort est comme le doute ; du moment que l'idée en pénètre dans l'esprit, elle ne tarde pas à l'envahir tout entier, à le dominer, à en exclure toute autre idée. Polyeucte en est un exemple; la passion de la mort annihile peu à peu son amour pour Pauline, c'est l'exaltation qui en résulte qui lui donne la force de résister aux supplications de sa femme, à la peine que lui cause sa douleur. Il redoute bien plus cette entrevue que la menace des supplices :

O présence, ô combat que surtout j'appréhende.
Félix dans la prison, j'ai triomphé de toi,
Tu prends pour t'en venger de plus puissantes armes.
Je redoutais bien moins tes bourreaux que ses larmes [3].

Mais c'en est fait, après un moment de lutte déchirante, sa

[1] Acte IV, sc. III.
[2] Id., id.
[3] Id., sc. I.

volonté jointe à son zèle religieux, le fait triompher dans ce dernier combat :

> Je ne vous connais plus si vous n'êtes chrétienne,

dit-il à Pauline[1], et il résiste maintenant aux menaces avec toute la fermeté d'un homme que rien n'attache plus à la terre, et il prononce sa profession de foi dans les termes les plus énergiques, les plus élevés. Ces vers sont trop connus pour que j'aie besoin de les citer ; j'ai hâte, d'ailleurs, de résumer le rôle de Polyeucte. Aux menaces il n'oppose que l'amour de Dieu et la confiance dans sa protection. Si la mort ne l'effraie pas, ce n'est pas qu'il déteste la vie à priori, et qu'il soit heureux de quitter la terre ; au contraire, il avoue qu'il eût été bien doux pour lui de vivre auprès de Pauline[2] ; mais la vie sans le culte de Dieu est un supplice pour le chrétien : il préfère donc la mort. Voilà comment Polyeucte finit par détester la vie, par aimer la mort, par désirer ardemment le martyre.

Le caractère de la reine de Géorgie ne ressemble en rien à celui de Polyeucte. La froideur, c'est là ce qui la caractérise, l'indifférence est chez elle la note dominante; ce rôle est, par suite, infiniment moins dramatique que celui de Polyeucte. Bien que les dernières scènes jettent un peu de froid sur ce personnage, il est intéressant, poétique, théâtral, et, ce qui fait l'intérêt, c'est la part que le poète y a donnée au sentiment. Le héros impassible est froid ; comme l'a fait remarquer Lessing, « le caractère du chrétien en tant que chrétien n'est pas théâtral. Son calme abandon, son inaltérable douceur qui sont ses traits caractéristiques ne cadrent pas avec l'objet de la tragédie[3]. » Otez à Polyeucte le sentiment, et le personnage avec ses déclarations de principes sera mortellement ennuyeux. C'est ce qui arrive à la reine de Géorgie ; elle ne parvient jamais à exciter notre intérêt. Sa froideur gagne bien vite les spectateurs ; on ne sau-

[1] Acte V, sc. III.
[2] Acte IV, sc. III.
[3] « Ist der Charakter des wahren Christen nicht et wa ganz untheatralisch ? Streiten nicht etwa die stille Gelassenheit, die unveränderliche Sanftmuth die seine wesentlichsten Züge sind, mit dem ganzen Geschæft der Tragœdie ? » (Dramaturgie de Hambourg ; article sur le merveilleux chrétien.)

rait éprouver de la sympathie pour cette femme qui n'a qu'un souci, c'est de ne pas paraître humaine.

Polyeucte a beau se défendre contre le sentiment, il ne parvient pas à se dépouiller entièrement de ses attaches terrestres; la reine de Géorgie affiche l'indifférence la plus absolue, et l'on peut dire que ses actes sont d'accord avec ses théories. Ses premières paroles sur la scène font connaître son caractère : abandon absolue à la volonté de Dieu, indifférence au bonheur et à la souffrance. Il ne faut donc pas attendre d'elle le moindre mouvement ; elle n'est pas capable d'entraînement comme Polyeucte, elle n'a pas l'ardeur inquiète du néophyte, elle ne provoque pas les événements, elle se borne à les attendre. Un sentiment irrésistible ne la pousse pas, comme Polyeucte, à faire un coup d'éclat ; l'indifférence est l'opposé de l'ardeur. La raison l'emporte de beaucoup chez elle sur tout le reste ; elle repousse l'amour d'Abbas, car elle sait ce qu'est l'amour des rois, elle sait ce que vaut un trône ; du lit royal à l'échafaud il n'y a souvent qu'un pas ! Une seule chose la touche, l'arrache à son apathie : c'est l'idée de la mort. Elle aime la mort pour elle-même, et elle l'aime d'autant plus que peu à peu, pendant les longs jours de sa captivité, elle a pu voir que dans la vie les tribulations l'emportent souvent sur le bonheur. Elle le déclare hautement : « Seigneur, quand ordonneras-tu à mon âme de quitter mon corps [1] ? » Dans son entrevue avec Abbas [2], elle dit encore qu'elle cherche « un refuge dans la mort [3]. » Au IV[e] acte elle avoue bien franchement sa haine de l'existence : « Celle qui déteste la vie, ne craint pas les souffrances [4], » et quand Imanculi lui annonce la décision d'Abbas, elle s'écrie : « O mort tant désirée [5] ! » Les stances qu'elle récite après la scène avec Imanculi, respirent la joie la plus vive de la mort. La reine de Géorgie aime donc la mort pour elle-même d'abord, mais elle a une arrière-pensée. Cette soif de la mort n'est pas comme chez Polyeucte le désir ardent de verser son sang pour Dieu ; elle voit, avant tout, dans la mort la fin de ses maux, la fin de sa captivité. Elle saisit donc avec

[1] Acte I, 230.
[2] Id.
[3] Id., 826.
[4] Acte IV, 206.
[5] Id., 236.

enthousiame l'occasion qui s'offre à elle de sortir dignement de la vie, en reine, en martyre. Alors l'exaltation naît dans son cœur, alors elle devient fanatique, mystique. Elle s'imagine que Dieu l'a choisie, l'a réservée pour le martyre, qu'il veut la purifier par la douleur [1]. Sur ce point elle se rencontre donc avec Polyeucte [2]. C'est cette exaltation qui lui donne comme à Polyeucte les forces nécessaires pour affronter les tourments qu'on lui fait entrevoir. Sa grande force, c'est sa confiance en Dieu dont la protection ne lui fera pas défaut au milieu des supplices; comme Polyeucte elle supplie Dieu de ne pas l'abandonner dans sa dernière lutte contre ses persécuteurs, et de lui permettre d'affirmer jusqu'au bout la fermeté de sa foi chrétienne. A ce point de vue, elle ne le cède en rien à Polyeucte, et nous pouvons d'autant mieux en juger que nous avons le récit fidèle de son supplice, et qu'elle même au moment de mourir a encore la force de glorifier la mort. La patience surhumaine dans le martyre, caractérise donc aussi bien Polyeucte que la reine de Géorgie; les deux personnages expriment souvent, d'ailleurs, les mêmes idées. C'est ainsi que l'un et l'autre proclament la vanité de la vie, la force de ceux qui mettent leur confiance en Dieu, le bonheur de l'éternité pour les élus, qu'enfin tous deux se servent presque des mêmes termes dans leur profession de foi.

Cette description de la fermeté des martyrs, se retrouve dans deux autres tragédies du temps : le S[t]-Genest de Rotrou et « de Mæghden » de Vondel. Les quatre pièces ont un lien de parenté, en ce sens que les poètes ont peint l'amour de Dieu, la confiance dans le Tout-Puissant, le désir du martyre et la fermeté inébranlable : les situations et les sentiments sont donc à peu près les mêmes.

Comme Polyeucte, comme la reine de Géorgie, Genest affirme sa confiance dans le ciel qui lui donnera la force nécessaire pour supporter les tourments :

C'est du ciel que me vient cette noble vigueur
Qui me fait des tourments mépriser la rigueur [3].

[1] Acte IV, 214.
[2] Id., sc. III.
[3] Acte II, sc. V.

Comme je te soutiens, Seigneur, sois mon soutien [1].

C'est lui que je soutiens, c'est en lui que j'espère [2].

Comme l'héroïne de Gryphius, Genest sacrifie volontiers sa vie pour Dieu :

Toute perte est légère à qui s'acquiert un Dieu [3].
Je sais de quel repos cette peine est suivie
Et ne crains point la mort qui conduit à la vie[4].

N'est-ce pas là le langage de la reine de Géorgie ?

Mais, chose curieuse, la pièce de Rotrou et celle de Gryphius renferment une scène absolument semblable. Dans Catherine de Géorgie, Imanculi offre de la part d'Abbas le trône à la reine, à condition qu'elle renie sa religion ; dans Saint-Genest Flavie essaie, au nom de Maxime, de ramener Adrien au culte des faux dieux. Dans les deux pièces se trouve la même discussion religieuse. Je la cite tout au long pour bien mettre en lumière cette ressemblance :

Adrien C'est le Dieu que je sers qui fait régner les rois
Et qui fait que la terre en révère les lois.

Flavie. — Sa mort sur un gibet marque son impuissance.
Ad. — Dites mieux, son amour et son obéissance.
Fl. — Sur une croix enfin....
Ad. — sur un bois glorieux.
Qui fut moins une croix, qu'une échelle des cieux.
Fl. — Mais ce genre de mort ne pouvait être pire.
Ad. — Mais mourant, de la mort il détruisit l'empire.
Fl. — L'auteur de l'univers entrer dans un cercueil.....
Ad. — Christ qui fut homme et Dieu naquit dans une [étable....
Fl. — Sa piété l'oblige autant que sa justice
A faire des chrétiens un égal sacrifice.
Ad. — Qu'il fasse, il tarde trop.
Fl. — Que votre repentir...

[1] Acte III, sc. II.
[2] Acte IV, sc. II.
[3] Acte V, sc. IV.
[4] Acte IV, sc. VI.

Ad. — Non, non, mon sang, Flavie, est tout prêt à sortir.
Fl. — Si vous vous obstinez, votre perte est certaine.
Ad. — L'attente m'en est douce, et la menace vaine.....
Fl. — Pensez bien aux effets qui suivront mes paroles.
Ad. — Ils seront sans vertu, comme elles sont frivoles.
Fl. — Si raison ni douceur ne vous peut convertir
Mon ordre va plus loin.
Ad. — Faites votre devoir.....
Moi j'irai sans contrainte où d'un illustre effort
Les soldats de Jésus triomphent de la mort [1].

Voici maintenant la scène de l'acte IV de Catherine de Géorgie :

Imanculi. — « Comment Dieu pourrait-il avoir un fils? ..... C'était un simple mortel dont vous avez fait un Dieu..... Vous dites qu'il est mort misérablement sur la croix ? [2].

Catherine. — « Oui, et qu'en mourant il nous a donné la vie [3].

Imanculi. — « Que son pâle cadavre est descendu dans la tombe [4] ?»

La scène se termine ainsi :

Imanculi.—« Voulez-vous que je vous dise ce que je frémis de dire ? Voulez-vous apprendre l'affreuse décision du roi ? Princesse, pardonnez, je n'agis qu'à regret.

Catherine. — Vous tardez trop.

Imanculi. — Vous pouvez retarder votre mort; vous tenez entre vos mains la vie et la mort.

Catherine. — N'hésitez pas, prince [5]. »

[1] Acte II, sc. VI.

[2] *I.* — Woher doch sollte Gott ein Sohn geboren werden 185
Er war ein sterblich Mensch, den ihr Gott gleiche macht 187
Ihr sagt dass er am Creutz elende sey gestorben? (acte IV) 189

[3] Und dass er durch den Tod das Leben uns erworben (Id.) 190

[4] Dass sein erblasste Leich sey in ein Grab versteckt (Id.) 191
(Ici se trouve la discussion sur la résurrection du Christ, vers 191-197.)

[5] Wil sie, was ich mich selbst entsetze zu erzehlen ! (id.) 221
Ach ! wil sie denn von mir des Kœnigs harten Schluss? (id.) 227

On le voit, ces deux scènes se ressemblent; or, la scène de Genest et de Marcelle au Ve acte, et celle d'Imanculi et de la reine de Géorgie au IVe acte offrent encore des analogies.

Marcelle. — César n'obtenant rien, ta mort sera cruelle.
Genest. — Mes tourments seront courts et ma gloire éternelle[1].

Imanculi. — La mort dans de cruels supplices est affreuse.
Catherine. — Plus le tonnerre gronde fort, plus l'orage passe [vite[2].

Ailleurs les deux poètes se rencontrent encore :

Marcelle. — Quand la flamme et le fer paraîtront à tes yeux...
Genest. — M'ouvrant la sépulture ils m'ouvriront les cieux.
Flavie. — Souvent en ces ardeurs la mort qu'on se propose
Ne semble qu'un ébat, qu'un souffle, qu'une rose;
Mais quand ce spectre affreux, sous un front inhu- [main,
Les tenailles, les faux, les haches à la main
Commence à nous paraître et faire ses approches
Pour ne s'effrayer pas, il faut être des roches[3].

Dans Gryphius Abbas dit aussi à Catherine de Géorgie : « Celle qui appelle la mort, tremble quand elle l'appelle à son tour[4] », et la reine répond : « Employez la flamme, l'épée ou le glaive[5]. »

Cette idée se retrouve dans Rotrou.
Genest. — Déployez vos rigueurs, brûlez, coupez, tranchez[6].

Princessin! sie verzeih! ich thu diss Werk gezwungen 229

C. — Nur bald 232
I. — Sie kan den Tod aufschieben, 234
Sie trægt ihr Leben, Heil und Sterben in der Hand. 235
C. — Zagt nicht geehrter Fürst. (acte IV) 239

1 Scène II.
2 *I.* — Der Tod sieht schrecklich aus, den harte Pein erbittert. 209
C. — Je hærter Donnerschlag, je schneller ausgewittert. 210
3 Acte V, sc. II.
4 Die nach dem Tode sieht entsetzt sich wenn er rufft (acte I) 828
5 Brauch Flamme, Pfahl und Stahl (id.) 830
6 Acte IV, sc. VI.

Enfin, pour clore ces citations, je rapporterai le passage du V[e] acte où Marcelle dit à Genest :

O ridicule erreur de vanter la puissance
Du dieu qui donne aux siens la mort pour récompense.
D'un imposteur, d'un fourbe et d'un crucifié [1].

Imanculi dit de même à la reine : « Vous honorez celui qui est mort sur la croix et ne donne que des croix [2] ».

Je laisse de côté les définitions de Dieu et les professions de foi ; elles sont à peu près les mêmes dans les deux pièces. A remarquer les stances de Genest en prison ; elles ressemblent comme fond à celles que récite la reine de Géorgie après son entrevue avec Imanculi [3].

Les idées et les sentiments exprimés par Polyeucte, Genest et l'héroïne du drame de Gryphius ont donc beaucoup d'analogie, mais Genest n'est pas dans la même situation que Polyeucte. Rien ne l'attache à la terre ; tout l'effet de la pièce se concentre donc sur l'énergie avec laquelle il résiste aux menaces du supplice. Par là il se rapproche davantage de la reine de Géorgie. Comme elle, il meurt en martyr, en héros, il a de commun avec elle et avec Polyeucte la fermeté inébranlable, mais il est bien plus froid, bien moins dramatique que le personnage de Corneille.

La froideur caractérise aussi, du reste, le rôle d'Ursule dans la pièce de Vondel. Elle est de la même famille que les héros de Gryphius, de Rotrou et de Corneille, elle a toute leur fermeté, toute leur indifférence pour les supplices. Elle ressemble davantage à Polyeucte, car elle a tout son entraînement, tout son fanatisme ; comme Polyeucte, une force intérieure la pousse à l'action, à la mort. Juliaan, général de l'armée d'Attila, caractérise ainsi Ursule et ses compagnes : « Elles ne ressemblent pas à des prisonnières, mais à des femmes libres qui désirent la mort [4]. » Les paroles et les actes d'Ursule confirment ce jugement. En effet, elle tourne

[1] Scène II.

[2] Der an dem Creutz erblich' und nichts denn Kreutzer gibt. (acte IV) 214

[3] Acte IV.

[4] Zy scheenen niet gevangen 259
Maer nu in vryer staet om't sterven te verlangen 260
(acte I, sc. III)

en ridicule devant ses juges la mythologie païenne, elle foule aux pieds l'encensoir qu'on lui présente, et, au lieu d'adorer la statue de Mars, elle la renverse à terre [1].

Ursule a donc tout le zèle d'un chrétien militant; aussi est-elle plus emportée que l'héroïne de Gryphius. Toutes deux veulent mourir, mais Ursule recherche, provoque la mort, tandis que la reine de Géorgie la désire, et se borne à l'attendre, sans rien faire pour la précipiter. Quelle énergie dans la profession de foi de la vierge de Cologne !

« J'ai choisi pour fiancé un fils unique, le plus beau de ceux qu'une femme a jamais engendrés. C'est le plus puissant de tous ceux qui se sont assis sur un trône, le plus riche de tous ceux qui se sont jamais glorifiés de leurs immenses richesses..... Je parle de Jésus [2]. »

Ursule a tout l'emportement d'une foi jeune, elle ne sait pas se contenir, elle a besoin d'action, elle prêche sa foi, et n'admet pas l'existence d'une autre religion ; il y a eu elle du missionnaire, de l'apôtre ; par ce côté elle ressemble à Polyeucte. Par contre. Polyeucte se distingue d'elle par ses sentiments terrestres. qui sont entièrement inconnus au personnage de Vondel [3], comme à celui de Gryphius et de Rotrou. Ce caractère actif distingue essentiellement Ursule de la reine de Géorgie qui, avec une majesté froide, oppose la fermeté à la violence, préfère la mort au déshonneur et à l'apostasie, et sait mourir en reine, sans défaillance, comme elle avait su lutter, sans jamais faiblir, contre les ennemis de son pays. Dans l'une il y a plus de passion, dans l'autre plus de calme ; de même Polyeucte est plus ardent, Genest plus froid. Chacune de ces œuvres reflète ainsi la tournure de l'esprit du poète.

Vondel, converti en 1641 [4], était depuis plusieurs années [5] catholique d'esprit, s'il ne l'était de fait. C'est sous l'influence de sa nouvelle religion qu'il écrivit sa pièce. Après sa conver-

[1] Acte II, vers 695.

[2] Ick heb een' Bruidegom, een' eenigh' Zoon verkoren, 655
Den schoonsten, die noch oit van vrouwen werd geboren, 656
Den maghtighsten, die oit een konings troon bezat, 657
Den rijcksten, die oit roemd op onuitpubren Schat, 658
Dat's Jesus, dien ick min. (acte II)

[3] M. Looten, p. 229

[4] Id., p. 21, note 5.

[5] Id., p. 20, 21.

sion[1] « le néophyte devint un apôtre. » L'ardeur de sa foi nouvelle se trahit dans « de Mæghden » où il prêche en missionnaire : de là le fanatisme d'Ursule. « De Mæghden » est donc le fruit de la conversion de Vondel.

Tel n'est pas le cas de Corneille, et, cependant, son héros est enthousiaste. Corneille vit dans ses personnages, il les conçoit subjectivement, il s'enthousiasme facilement pour le grand, qu'il grandit encore, et il y fait passer toute son âme ; de là la chaleur du rôle de Polyeucte. Mais, tandis que Vondel se propose un but didactique, et ne songe qu'à glorifier la religion catholique, Corneille écrit avant tout pour le théâtre. Il sait bien qu'un héros impassible n'est pas théâtral ; il a donc donné à Polyeucte des sentiments humains, en conservant dans son âme l'amour que le païen de la veille éprouvait pour son épouse. C'est ce qui fait la poésie, c'est ce qui fait le charme du personnage. L'enthousiasme de l'auteur pour sa création, joint à sa connaissance des nécessités du théâtre, l'a amené à composer un rôle mélangé d'énergie surhumaine et de faiblesse humaine : c'est ainsi, qu'à mon sens, Corneille a compris la fermeté chez le martyr.

Vondel qui à aucune époque de sa carrière dramatique ne paraît avoir très exactement senti les besoins du théâtre, n'a pas vu que son héroïne n'avait aucune des qualités nécessaires à un personnage dramatique. Pour Vondel, comme pour Gryphius, la fermeté chrétienne est une force puissante qui n'admet pas de tempérament, elle exclut tout mélange de sentiment terrestre ; mais Gryphius se rapproche davantage de Rotrou dont le personnage n'a rien de l'enthousiasme surexcitant des héros de Vondel et de Corneille. Rotrou et Gryphius sont plus calmes par tempérament ; une énergie froide, tel était le caractère de Rotrou[2], sa mort héroïque le montre bien. Il a donc donné à son personnage plus de fermeté que d'enthousiasme. Le personnage de Gryphius a le même caractère. Gryphius, homme à l'esprit concentré, au tempérament froid, peu accessible à l'enthousiasme, a donné à son héros une dignité calme, froide, il lui a ôté tout sentiment terrestre. Il l'a placé en face de la persécution ; il y résiste avec fermeté, avec intrépidité, mais aussi sans ostentation. C'est ainsi qu'il

[1] M. Looten, p. 222.
[2] M. Jarry, chap. I.

agissait lui-même dans la vie, et ses principes de conduite se retrouvent chez son personnage. Persécuté dans ses opinions, il s'est toujours renfermé dans sa dignité, il s'est concentré en lui-même, sans jamais plier, sans jamais faiblir, mais aussi sans jamais se laisser aller à des provocations. Tel est aussi son personnage : l'ardeur de sa foi ne le pousse pas à manifester bruyamment ; il attend, et résiste jusqu'à la mort.

Dans les quatre tragédies chaque personnage a donc son caractère propre ; par contre, ils ont tous un trait de ressemblance bien marqué, c'est la passion de la mort, mais la reine de Géorgie se distingue entre tous en ce que seule elle aime la mort pour elle-même, parce qu'à priori elle déteste la vie.

Ainsi, dans l'expression de la fermeté chrétienne Corneille est plus humain, partant plus theâtral, Vondel plus enthousiaste, Rotrou et Gryphius plus froids. Dans Corneille le sentiment domine, dans Rotrou il est étouffé, dans Vondel il fait place au fanatisme, dans Gryphius à l'engourdissement. Tous ces personnages sont un peu fanatiques, mais, tandis que dans Corneille et dans Vondel le fanatisme pousse à l'action, dans Rotrou et dans Gryphius il provoque l'inertie ; au point de vue de la réalisation du type du martyr sur la scène, Catherine de Géorgie me paraît l'emporter sur les trois autres pièces, car elle a seule l'indifférence complète, le calme absolu, l'abandon apathique qui sont la marque distinctive du rôle.

CHAPITRE VI

Tragédies et poésies lyriques ; la personnalité de Gryphius d'après ses écrits poétiques, ses tragédies expliquées par ses poésies lyriques.

1° Opinion de Gryphius sur ses tragédies, il prétend à l'originalité : comment il faut comprendre sa pensée.
2° L'homme et le poète ; ses poésies lyriques font connaître son caractère. — Subjectivisme de sa poésie ; sa vie est la source de son inspiration. — Histoire de sa vie.
3° Du fond ordinaire de ses poésies lyriques. — La vanité de la vie. — L'instabilité des choses humaines. — La religion — La confiance en Dieu ; la soumission à sa volonté. — La patience dans la douleur — La lassitude de la vie — La soif de la mort.
4° Sa tragédie expliquée par ses poésies lyriques.

« Cette pièce nous appartient en propre » ; dit Gryphius à la fin de la préface de Léon l'Arménien [1]. Ces mots indiquent clairement qu'il prétendait à l'originalité, mais en même temps ils nous obligent à vérifier son assertion, et, par conséquent, à rechercher en quoi elle consiste. Est-ce dans l'intrigue? est-ce dans les idées? est-ce dans la forme de ses pièces? A mon avis, Gryphius est original en ce sens qu'il écrit sa tragédie d'après des théories qui lui sont propres, que son théâtre est le reflet de sa personnalité. Il importe donc de bien connaître ses idées, la tournure de son esprit, sa religion, sa morale, sa philosophie. La chose est aisée, car il nous a donné dans ses poésies lyriques une sorte de registre de ses pensées. « Mentis nostræ speculum porrigimus » dit-il dans la dédicace du premier livre de ses sonnets à son ami Frédéric Sack [2]. C'est sa vie intime qu'il étale sous nos yeux ; nous n'avons donc qu'à les lire pour le connaître à fond.

En effet, peu de poètes allemands ont, au dix-septième siècle, puisé au même degré que Gryphius l'inspiration dans leur cœur : aussi est-il indispensable, pour bien le comprendre de connaître sa vie. Je demanderai donc la permission de l'esquisser ici à larges traits.

[1] « Leo. . . . . doch unser ist. »
[2] Voir aussi : Sonnets, livre II, 36.

Né à Gross Glogau (Silésie) en 1616 — l'année de la mort de Shakspeare — il perd son père en 1621. En 1622 sa mère se remarie et meurt à son tour en 1628. A douze ans il est orphelin, dans un pays où se livrent les batailles de la guerre de trente ans : il commence son apprentissage du malheur.

A quatorze ans il se rend à Gœrlitz ; la guerre l'en chasse, et il se réfugie chez son frère Paul, pasteur à Rückersdorf. Il commence ses études à Glogau, mais un incendie détruit la ville, et l'oblige à retourner chez son beau-père, pasteur à Driebitz. En 1632 il va continuer ses études à Fraustadt, où il reste deux ans, puis il se rend à Dantzig, où il suit les cours du « Gymnasium academicum ». En 1636 il retourne à Fraustadt, et entre comme précepteur dans la famille de Schœnborn, où il reste jusqu'en 1638 [1]. A la mort du père de ses élèves il va à Leyde, ville qu'il habitera jusqu'en 1644. Pendant ce temps il perd son frère et sa sœur, et une maladie le réduit lui-même à la dernière extrémité. Il se remet pourtant, et quitte Leyde pour aller à Paris, où il séjourne plus d'un an. En 1645 nous le trouvons à Angers, à Marseille, à Florence, en 1646 il est à Rome, puis il visite Bologne, Ferrare, Venise, Strasbourg, Spire, Mayence, Cologne, Francfort-sur-le-Mein, Amsterdam, et s'embarque pour Stettin. En novembre 1647 il est de retour à Fraustadt. Depuis 1640 jusqu'en 1647 sa vie a donc été errante. En 1649 il épouse la fille d'un riche négociant de Fraustadt, en 1650 les États de Glogau le choisissent pour syndic. Pendant quelque temps la mauvaise fortune semble l'épargner ; mais, en 1656, un incendie détruit une seconde fois la ville de Glogau, et dévore son patrimoine, puis il perd deux enfants en bas âge, et une de ses filles devient paralytique et folle. Il meurt enfin, lui-même, d'une attaque d'apoplexie, le 16 juillet 1664, à l'âge de quarante-huit ans.

Telle est la vie de Gryphius, vie agitée s'il en fut, où il ne paraît avoir goûté un peu de tranquillité réelle que pendant les deux années qui s'écoulèrent entre son retour à Fraustadt et l'époque où il devint syndic des États de Glogau (1648-1650). Aussi ses malheurs ont ils déteint sur son esprit, et a-t-il été de bonne heure porté à une tristesse profonde qui n'a fait qu'augmenter avec le temps. Car il y a entre ses premières et ses dernières poésies une nuance très marquée. Tandis que les

[1] Voir la pièce de vers intitulée : Fontanalia. (Danzig 1638).

premières sont seulement tristes, les dernières sont moroses, la tristesse fait place à l'amertume, à la mélancolie noire. C'est toujours la même inspiration, mais l'esprit de l'homme s'est aigri peu à peu, et la plainte des premières années est devenue un sanglot. Exagérez les premières et vous aurez une idée des dernières.

Quel est, en effet, le sujet habituel de ses poésies ?

La vanité, l'instabilité des choses de la terre, la lassitude de la vie, le désir intense de la mort, la soif du repos éternel [1]. On croirait lire un sermon en vers, ou bien les doléances banales d'un misanthrope qui trouve que la vie ne vaut pas les soucis qu'elle donne, que ce qu'il y a de mieux dans la vie c'est la mort. Le poète semble prêcher, pour montrer leur aveuglement aux mortels qui s'attachent à des biens périssables, et ne voient pas que souvent le bonheur n'est qu'une belle illusion, qui comme toutes les illusions ne dure qu'un instant, et que le moment qui nous la donne s'empresse, en fuyant, de nous en enlever une parcelle. Il ne se lasse pas de revenir sur cette idée, il ne trouve pas de mots assez énergiques pour exprimer tout son mépris à l'endroit du monde et de tout ce qui s'y rapporte. Que de précautions ne prend-il pas avant de laisser son âme se livrer entièrement à la joie ! La joie est si courte, et la douleur qui la suit est d'autant plus vive que le cœur n'y est pas préparé, que la transition est plus brusque. Il est donc toujours sur ses gardes. Pour lui point de joie pure et sans mélange, il n'ose se réjouir, de crainte de regretter cette joie prématurée dès le lendemain. « Y a-t-il un plaisir, une joie, qu'une douleur cachée, qu'une angoisse secrète n'empoisonne pas au fond du cœur ? » dit-il quelque part [2]. Cette tendance au doute se retrouve dans les poésies plus personnelles, c'est-à-dire dans celles où il chante un événement particulier de sa vie intime [3].

C'est toujours la même corde qui vibre. L'auteur a tant souffert à toutes les périodes de sa vie, qu'il craint toujours un retour de la mauvaise fortune. De là cette tendance à douter du bonheur, des joies pures de la famille, des douceurs de la paternité, à trembler toujours à la pensée que le malheur

[1] Voir : Sonnets, livre III, 8, 10, 11 ; livre IV, 13, 14. 15,

[2] Ist eine Lust, ein Scherzen 31
Das nicht ein heimlich Schmerzen
Mit Herzens Angst vergællt. (Odes, I, 9) 33

[3] Sonnets : livre V, 18, 19, 20, 21, 34.

vous guette, qu'il n'attend que le moment de fondre sur vous, pour vous faire expier durement ce moment de bonheur. En lisant ses poésies on ne peut s'empêcher de songer aux beaux vers que Gœthe met dans la bouche de Dorothée : « Pardonne, mon ami, si, même quand je m'appuie sur ton bras, je tremble encore. Ainsi le naufragé qui débarque enfin au rivage, croit toujours sentir vaciller sous ses pieds le sol le plus ferme, le plus solide [1] ». Cette fragilité des choses de la vie le fait frémir, il frissonne à la pensée que l'heure qui fuit est suivie d'une autre heure qui lui réserve peut-être les mêmes souffrances. « Vulnerant omnes » comme je l'ai lu sur le cadran d'une église d'un village basque [2]. Aussi la vie est-elle pour lui tragique au suprême degré, c'est une tragédie « à cent actes divers, » où l'émotion est de tous les instants, où l'on passe sans cesse de la crainte à l'espérance, et dont le dénouement est toujours pénible. De ces sentiments à la haine de la vie il n'y a qu'un pas. La mort, c'est la fin des souffrances, c'est l'éternel repos, c'est « le port » où l'on est à l'abri des orages, à l'abri de tous ces accidents de la vie qui, en faisant de nouvelles blessures dans l'âme, en ravivent si souvent d'autres à peine cicatrisées. De là ce culte de la mort qui se dégage de l'ensemble des poésies de notre auteur. La mort semble être pour lui le but de la vie, de là l'attrait irrésistible que le néant exerce sur lui. Il y pense sans cesse, il y revient sans cesse. Il intitule un de ses recueils « les Pensées du Cimetière [3] » un autre « Poésies du tombeau [4]. » Sa Muse habite le cimetière, c'est au milieu des tombeaux, des cyprès et des couronnes mortuaires qu'il va chercher ses inspirations. Le cimetière et la mort l'attirent, il éprouve un âpre plaisir à les décrire l'un et l'autre dans toute leur horreur, il ne craint pas d'entrer dans les descriptions les plus minutieuses, d'offrir à l'imagination les tableaux les plus repoussants, les images les plus hideuses, il affectionne le laid de la mort, et le corps que l'âme n'anime

[1] O verzeih', mein trefflicher Freund, dass ich selbst an dem Arm dich
Haltend bebe! So scheint dem endlich gelandeten Schiffer
Auch der sicherste Grund des festesten Bodens zu schwanken.
(chant IX.)

[2] Urrugne, près de Saint-Jean-de-Luz.

[3] Kirchhofsgedanken (1657)

[4] Begræbnissgedichte (1660)

plus lui sert à démontrer le néant de la vie. A l'homme qui se livre sans souci aux joies du moment, il n'oublie jamais de dire, après avoir étalé devant lui un cadavre en décomposition [1] : vois, ce que c'est que le corps, n'oublie pas la mort, car elle ne t'oubliera pas! A force de parler de la mort, il finit par l'aimer, par la désirer ardemment.

Cependant, cette passion de la mort ne va pas jusqu'à l'exciter à mettre fin à sa vie ; il n'est pas permis à l'homme d'y attenter, même pour se délivrer des souffrances. Gryphius le sait mieux que tout autre, lui qui comme son contemporain Fleming, comme Klopstock a trouvé dans la religion une source d'inspiration. Il avait un trop grand fonds de religion, sa foi était trop solide pour qu'il pût songer un seul instant au suicide. Il eût désiré que Dieu, dans sa bonté, dans sa miséricorde, lui épargnât en l'enlevant à cette terre, les douleurs de chaque jour. Dieu revient, en effet, souvent sous la plume de Gryphius, et il n'est guère de fête religieuse qu'il n'ait célébrée par une poésie. Je ne crains pas d'exagérer en disant que la majeure partie de ses poésies touche par un côté à la religion ; c'est ce qui contribue à les rendre monotones. Gryphius est un croyant, sa foi est ardente, son amour pour Dieu profond, sa confiance dans le Sauveur inébranlable. Il souffre, mais il espère il se courbe humblement sous la main qui le frappe, il baisse la tête, comme un pécheur qui par ses fautes a provoqué la colère du souverain Maître, il s'humilie pour apaiser le céleste courroux. Il a confiance en Dieu qui saura bien, après tant d'épreuves, récompenser sa foi, et élever celui qu'il aura abaissé. Il célèbre souvent le bonheur de ceux qui ont foi en Dieu [2], et qui savent se soumettre à ses décrets, malgré leur dureté ou leur injustice apparente ; il célèbre le salut éternel, récompense des bons après une vie de souffrances. Je ne citerai qu'un exemple : la poésie dédiée à son frère, que la guerre avait chassé de son foyer et réduit à la misère. Ce mot amène aussitôt les idées suivantes : « Dans la misère ! Non ! quand celui qui a créé l'univers veille sur nous, on trouve toujours un asile [3]. » Il se soumet donc à la volonté de Dieu ; la confiance en sa miséricorde le

[1] Voir : Sonnets, livre III, 33.
[2] Voir : Sonnets, livre II, 33, 34.
[3] Ins Elend ! Ey, nicht so ! Wann dieser nach uns fragt
Der das gewœlbte Rund der Erden auffgebaut,
So mangelt nirgend Platz. (Sonnets, livre III, 15)

soutient dans l'adversité. Il le dit lui-même dans la poésie qu'il écrivit pour la dernière nuit de sa vingt-cinquième année : « Séigneur, si la foi ne m'avait pas réconforté et consolé, lorsque tant de souffrances affreuses accablaient mon faible esprit, j'aurais succombé [1]. » Il supplie Dieu de l'épargner, de mettre un terme à ses longues épreuves : « Seigneur, s'écrie-t-il, toi dont la douce main essuie mes joues mouillées de, larmes, laisse moi après tant d'orages goûter des jours sereins ; qu'avec cette nuit disparaissent pour toujours les années de souffrances [2].» Gryphius est donc le poète de la mélancolie, non pas cependant de la mélancolie qui maudit et se révolte, c'est le poète de la tristesse, le poète des larmes que vient de temps en temps sécher l'espérance. Il ne désespère pas ; un rayon venu d'en haut jette parfois une teinte plus claire sur le fond noir de ses tableaux ; à travers le deuil on reconnait une âme forte qui, terrassée par le premier choc, s'efforce de se ressaisir, de renaître à la vie, qui se prend à espérer dans les moments les plus cruels, et voit dans le ciel Dieu lui tendre une main secourable. Ce sentiment se retrouve dans quantité de poésies de notre auteur. Supporter et se soumettre à la volonté de Dieu, espérer en sa miséricorde, telle est la religion de Gryphius, et cette religion lui donne la force nécessaire pour résister aux coups si fréquents et en même temps si cruels du sort. Il supporte patiemment l'adversité, il sait que le malheur n'a qu'un temps, qu'il est d'un homme de résister aux assauts de la fortune sans se laisser abattre. La patience est pour Gryphius le grand remède à tous les maux, apprendre à souffrir, c'est là le but de la vie. Par ce côté il est stoïcien ; la douleur n'est pas un mal, mais une épreuve passagère, faite pour tremper le caractère. De là cette sorte de raideur, de concentration qui se manifeste dans le caractère de l'homme.

Peut-être serait-on tenté de croire que l'habitude de se raidir contre l'émotion a fini par désssécher son âme. Il n'en

[1] Wenn deine Treu, o Gott! mich nicht mit Trost erquicket
Als so viel grause Noth den blœden Geist verstricket
So wær ich gantz in Angst ertrunken und verschmacht.
(Sonnets, IV, 15)

Herr, dessen linde Faust wischt die bethrænten Wangen
Lass doch nach so viel Sturm mich linde Zeit anfangen,
Und heiss die herben Jahr vergehn mit dieser Nacht.
(ibidem,)

est rien, cependant ; la sensibilité n'est pas étouffée, le cœur souffre, mais la raison tempère sa douleur. C'est là le sentiment de Stuart [1]. La patience atténue la douleur, elle apprend à la moins craindre, à la dominer à l'occasion. Le poète ne rougit pas de se plaindre ; il souffre, il n'a pas honte de le dire, il est homme et souffre en homme ; la poésie sur la mort de son frère le prouve : « Ah ! si j'avais pu te donner un dernier baiser, puisque les Parques ne m'ont pas laissé le moindre délai, ne m'ont pas permis d'échanger avec toi un dernier mot, un dernier adieu ! Faut-il donc que ce coup de foudre, que cette flèche amère me frappent pendant que je suis loin de toi dans un pays inconnu, chez un peuple perdu ! Ah ! tu m'abandonnes soudain, je reste désormais seul livré à la peine, à la souffrance, à l'angoisse, à la douleur [2] » ! On le voit, le cœur sait parler, et le poète exprime franchement son affliction.

C'est alors que la raison intervient, c'est elle qui le relève, qui le ranime, qui le console. qui l'empêche de se laisser aller au désespoir. C'est cette victoire de la raison sur le cœur qui fait pour Gryphius toute la grandeur de l'homme, qui le distingue entre tous, qui l'élève au rang de modèle.

« C'est icy un livre de bonne foy » pourrait-on dire des poésies lyriques de Gryphius, car il y a exprimé tous ses sentiments, il y a dévoilé toute sa vie. C'est une histoire écrite presque au jour le jour, de ses joies et de ses chagrins, le tableau de ses idées, le récit de ses émotions de jeune homme, de père, de croyant, de patriote même, bien que par prudence il se soit abstenu de parler trop souvent des malheurs de son pays [3]. C'est probablement aussi pour éviter des persécutions qu'il n' a

[1] Acte I, 434.

[2] Mein Bruder ! hætt ich doch die Leiche noch geküsst,
Wenn ja der Parcen Schluss nun eine kurtze Frist
Ein Wort, ein kurtz Ade mir nicht vergœnnt zu hœren !
Ach ! muss mich dieser Blitz, der scharffe Pfeil verserren
Wiel ich so fern von dir, ein unbekandtes Land
Und weites Volk beschau ! Ach ! zeuchst du deine Hand
So plœtzlich von mir ab, nun jeder mich verlassen
Und nichts als Ach und Angst und Schmertz und Weh umfassen
(Begræbnissgedichte, p. 520)

[3] C'est du moins ce qu'il paraît vouloir dire dans les vers suivants du sonnet 27 du livre III :

Doch schweig ich noch von dem was ærger als der Tod
Was grimmer denn die Pest und Glut und Hungersnoth.

jamais écrit le livre intitulé Eusebia[1], sur les querelles politiques et religieuses de son temps, qu'il annonçait dans sa poésie sur la traduction allemande de « l'Ariane » de Desmarets par G. A. Richter (Leyde 1644).

Nous connaissons maintenant l'homme en même temps que le poète. Eh bien ! si nous nous rappelons la préface de Léon l'Arménien et les mots : « Cette pièce nous appartient en propre » nous comprenons ce que l'auteur a voulu dire. Ce sont ses propres idées, ce sont ses théories, ce sont ses sentiments qu'il a mis sur la scène, sa tragédie c'est lui-même, c'est le reflet de sa personnalité, c'est la philosophie des poésies lyriques transportée sur le théâtre, expliquée et commentée par la bouche de l'acteur.

A mon sens, la meilleure préface des tragédies de Gryphius, ce sont ses poésies lyriques ; elles préparent le lecteur, elles l'habituent aux idées, aux théories, aux sentiments, aux mœurs des personnages. Les poésies lyriques renferment donc la Poétique de la tragédie, et la tragédie n'est que l'exposé dramatique du système philosophique de l'auteur : espère en Dieu, abstiens-toi et supporte. De là la leçon de morale qu'il attache à chacun de ses drames.

J'ai dit que les idées étaient, à tous les points de vue, plus exagérées dans les dernières poésies lyriques que dans les premières : cette particularité frappe aussi dans les tragédies. Papinien, sa dernière création, est aussi celle de ses œuvres où son système philosophique est le plus nettement exprimé, celle où les couleurs sont le plus sombres. Sa tragédie, système assez vague au début, n'est arrivée à son développement complet que dans Papinien. Je vais donc démontrer que les idées émises par les héros tragiques sont exactement celles que le poète a tant de fois exprimées dans ses poésies lyriques.

[1] Wil ich Eusebien nach Ariana schicken,
Die meiner Zeiten Weh und unerhœrte Noth,
Und umgekehrte Kirch und Untreu wider Gott
Und Zanksucht herber Jahr und lastervoll Gewissen.

Poésies lyriques Édition de Stuttgart. p. 571.

CHAPITRE VII.

La philosophie de Gryphius d'après ses tragédies

La conception de la vie. — La mort. — La morale. — La religion.

« Je cherche à peindre dans cette pièce et dans quelques autres le néant des choses de la terre [1]. »

Ces mots que nous lisons au commencement de la préface de Léon l'Arménien, nous font connaître l'esprit de la tragédie de Gryphius; ils nous montrent en même temps, si nous nous rappelons l'essence de ses poésies lyriques, que le poète tragique puise son inspiration à la même source que le poète lyrique, que, par conséquent, les idées, et les sentiments exprimés doivent dans les deux cas offrir les plus grandes analogies. Une étude détaillée des opinions émises par les différents personnages tragiques va nous faire voir qu'en effet le fond de la tragédie est le même que celui des poésies lyriques.

Parlons d'abord de la conception de la vie.

Le sentiment de malaise et de souffrance qui se dégage des poésies lyriques est encore plus prononcé dans les tragédies. Partout les personnages se plaignent de la vie, et la dépeignent sous les couleurs les plus noires. La vie semble leur être à charge, c'est un fardeau qu'ils portent mal, et sous lequel ils paraissent toujours près de succomber. C'est là un des caractères de la philosophie de Gryphius; elle est sombre et morose. Quelle que soit la personne qui parle, les sentiments ne varient guère. La vie, dit Papinien, est un séjour de souffrances [2]; Stuart [3] et Catherine de Géorgie [4] partagent sa manière de voir. La vie, c'est un mauvais rêve, un lieu de tortures, une vallée de larmes [5], les différentes situations dans lesquelles

[1] « Ich bin geflissen die Vergænglichkeit menschlicher Sachen in gegenwertigem und etlich folgenden Trauerspielen vorzustellen. »

[2] .... Diss Leben ist ein Kriegen 263
Voll Angst (acte V) 264

[3] .... Wir sind des Lebens satt (acte I) 227

[4] Acte I, sc. III.

[5] .... Was ist diss Thrænenthal? 65
Ein Folterhauss. (acte I.) 66

l'homme peut se trouver, les incidents de chaque jour, les rapports entre semblables, en un mot, les relations dont se compose l'existence humaine, tout est désagréable. Qu'il s'agisse de la vie matérielle, ou de la vie morale, la conception reste la même. Rien, dans ce bas monde, ne mérite l'attention, il ne faut s'attacher à rien, la vie c'est un néant, rien n'y est stable, tout n'est qu'illusion, que tromperie, que leurre, que déception; les personnages tragiques reviennent sans cesse sur cette idée.

Papinien n'ouvre guère la bouche que pour déplorer l'existence, que pour dire qu'elle lui pèse. Dans la première scène du Ve acte il compare la vie à un flux et reflux perpétuel, c'est à-dire à une agitation continuelle. Tout est « emprunté » dit-il [1], tout n'est que « vanité » [2]. La même pensée se trouve encore au Ve acte [3]. Dois-je citer la longue tirade où l'évêque Juxton peint la rapidité de la vie [4] ? Le chœur du IIe acte de Léon l'Arménien est tout entier consacré à mettre en lumière l'inconstance de la fortune, la banalité de la vie et de tout ce qui s'y rapporte. Cardenio ne manque pas de dire : « Les hommes sont toujours déçus [5]. » La reine de Géorgie exprime souvent la même idée, et l'Éternité qui forme le prologue de la pièce prononce en 90 vers un véritable réquisitoire contre l'aveuglement des hommes qui ne veulent pas comprendre que seule la vie éternelle a quelque valeur [6].

Avec une pareille conception de la vie, il est naturel que l'homme ne puisse jamais goûter librement la moindre joie. « Personne ne vit sans crainte » dit Papinien [7]; la reine de Géorgie gourmande sa suivante en ces termes : « Votre joie est trop prompte [8]. » Car la déception est toute prête, et il faut se dire d'avance que le malheur vous épie ; il est donc interdit de songer au bonheur. Et, d'ailleurs, le bonheur n'est pas compatible avec la vie du monde ; c'est dans la médiocrité, c'est-à-

[1] « Geborgte Sachen » Acte V, 56
[2] « Der leere Tand » Id., 57
[3] Wind, Schatten, Rauch und Spreu ist aller Menschen Pracht. (acte V, vers 270)
[4] Stuart, acte I, vers 259-275.
[5] Wir Menschen irren stets, acte I, 150
[6] Voir aussi acte II, vers 374 et acte IV, vers 324, 334, etc,
[7] Niemand sonder Furcht. (acte I, vers 170).
[8] .... Die Freud ist viel zu gross (acte IV, vers 72)

dire loin des agitations et du tumulte de la vie mondaine que l'on peut espérer en trouver tout au plus une ombre. C'est là l'idée de Papinien [1], et cette pensée revient fréquemment dans les discours des personnage de notre auteur. Tout le chœur du premier acte de Papinien en est le développement. En effet, plus on vit loin du monde, moins on est exposé à souffrir des passions qui s'y agitent.

Il n'est pas flatteur le portrait du monde, tel que le représente le poète! Il ne lui apparait guère que comme une vaste caverne de gens malhonnêtes, pour ne pas dire de scélérats, où le vice triomphe, où la vertu est toujours opprimée.
Papinien, cet homme de bien, ne pense pas autrement. Pour lui l'envie, la jalousie et la calomnie règnent en souveraines dans le monde [2], la vertu succombe toujours sous leurs attaques [3]. Michel Balbus s'écrie au moment où on l'arrête : « Martyrisez moi, rompez mes membres, mettez mon corps en pièces : voilà la récompense de la vertu [4]. » La vertu, c'est le point de mire des méchants, c'est contre elle qu'ils ourdissent toutes leurs machinations, ils sont jaloux de la faire disparaître, le nom seul les offusque. Il est défendu d'être vertueux sous peine de s'attirer la haine et la jalousie, c'est là l'opinion de Stuart, de Papinien et de Léon l'Arménien. L'audace et la tyrannie vont de pair, la liberté n'est qu'un mot, les promesses, les serments ne sont qu'un jeu, qui promet ne s'engage pas, qui jure est décidé d'avance à violer son serment, le parjure devient un mérite, comme l'assassinat, quand il peut rapporter un bénéfice. « J'évite mes amis, dit Papinien, car ils dénaturent et empoisonnent toutes mes paroles [5], » « A la calomnie s'associe toujours le soupçon » dit-il plus loin [6]. « Quand l'envie s'attaque à quelqu'un, c'en est fait de lui » dit Strafford [7] ; ail-

[1] Acte I, 375, 403 ; acte V, 270.
[2] Acte I, sc. I.
[3] Voir acte I, 19, 35, 127, 169 ; acte IV, 228.
[4] .... Martert, druckt renckt und reisst 506
Ich wil diss......................melden : 507
Dass diss der Tugend Lohn. (Léon l'Arménien, I) 508
[5] .... ich mich muss vor Freund und Fremden hütten 72
Die was mein offen Hertz freymüthig von sich gibt...... 73
Verkehrt und ganz vergællt...........zugetragen (acte I) 75
[6] Acte I, 170, 171.
[7] Stuart, acte I, 61, 62.

leurs il dit encore qu'il ne faut pas se fier aux serments des princes [1].

L'audace ? Aux audacieux le pouvoir ; par l'audace on arrive à tout : « Ce qui paraît impossible devient possible quand on ose, » dit Balbus [2]. La liberté ? « On regarde comme un crime qui mérite le glaive et le feu, une parole irréfléchie, » dit encore Balbus [3]. A qui se fier dans le monde ? Il est plein d'espions, dit le chœur du 1[er] acte de Papinien [4] ; tout n'y est que dissimulation. Aussi peut-on deviner l'opinion de l'auteur sur le droit et sur la façon dont on le respecte dans le monde : pour les puissants ce n'est qu'un vain mot. Le droit, c'est ce que veut le roi, dit Abbas [5]. Le prince peut tout, mais l'on peut tout auprès de lui comme auprès de tous les hommes. « Il n'y a pas d'aboutissants que l'or ne procure, » dit Léon [6]. « Que n'obtient-on pas des princes par des cadeaux ? » dit Procopius [7]. Veut-on un tableau de la vie des cours ? On n'a qu'à lire les premiers vers de Léon l'Arménien : « Qu'est-ce que la cour, sinon une caverne d'assassins, un repaire de traîtres, de scélérats. Celui qui sait flatter l'emporte sur tous [8]. » Et les intrigues qui s'agitent autour des trônes ? Le I[er] acte de Léon l'Arménien, le début du II[e] acte de Papinien, nous en donnent une idée : « Quand il s'agit du trône on ne tient compte de rien [9]. » Faut-il citer la tirade de Balbus : « Pour une couronne, un homme, ne dût-il vivre qu'un jour, s'exposera à tous les dangers [10]. » Et les amis ? L'auteur semble avoir fait la triste expérience que les vrais amis sont rares, que l'amitié sincère n'est qu'une belle illusion [11] ! Il déclare donc qu'il ne faut

[1] Stuart, acte I, 41, 42.
[2] Léon l'Arménien, acte I, 416.
[3] .... Man schætzt für ein Verbrechen 284
Das Schwerdt und Pfahl verdient ein unbedachtes Wort 285
(Léon, acte I)
[4] Vers 415, 416.
[5] Pflegt nicht das heilge Recht aus Kœnigs Hand zu gehen 435
(Cath. de Géorgie, III)
[6] Kein Mittel, das nicht Geld erreiche. (Léon, acte III) 156
[7] Was bringt durch Gaben man bey Fürsten nicht zu Wegen ? 157
(Cath. de Géorgie, I)
[8] Acte I, 23, 24.
[9] Papinien, acte V, 124.
[10] Léon l'Arménien, acte I, 415. 416.
[11] Voir la préface de Catherine de Géorgie.

compter sur personne que sur soi. Il semble ne pas croire au dévouement et au désintéressement : ce ne sont que de belles expressions qui ne signifient rien. Papinien évite de parler devant ceux qui s'intitulent ses amis [1], il exprime cette désolante pensée : « Celui qui s'expose pour tous ne trouve pas un seul homme sur qui en cas de naufrage il puisse compter »[2]. Lætus, ce cousin germain de Narcisse, énonce les mêmes idées : « Personne ne doit être dit fidèle avant sa mort [3]. » « Voilà ce qu'est l'amitié » dit-il encore au moment où on lui annonce la décision de l'empereur qui le condamne à mort [4]. Je ne citerai que pour mémoire les vers où Balbus flétrit ses amis qui l'abandonnent au moment où il va mourir : « Amis dans le bonheur ! Maudit soit celui qui se laisse éblouir par l'illusion de l'amitié, celui qui croit aux serments des hommes, qui se fie à leurs promesses [5]. » Stuart est du même avis : « Dans le malheur les amis s'évanouissent et vous regardent de côté par dessus l'épaule [6] ».

Il n'est pas jusqu'à la famille qui n'ait été l'objet des sarcasmes de notre auteur. Il a subi tant d'épreuves dans son enfance, il a tant eu à souffrir de sa propre famille [7] ! Comme il flétrit les discordes intestines ! « Est-il juste, s'écrie-t-il, qu'un homme s'acharne ainsi sur ses propres membres, sur sa propre chair [8] ? » Et le rôle des femmes dans le monde ? Notre poète ne paraît pas avoir été précisément porté à beaucoup de tendresse à leur égard. Il leur a en passant décoché quelques traits pour les punir

[1] Acte I, 72.

[2] Wer sich für alle wagt, wird auch nicht einen finden, 155
Auf dessen Treu er kœnn im Schiffbruch gründen. (acte I) 156

[3] Man nenne Keinen nicht bestændig, bis er todt (Pap., acte II) 93

[4] So laufft die Freundschaft aus! (id., acte IV,) 402

[5] Ach Freunde ! Freund' in Glück !............. 547
Verflucht wer sich den Wahn der Freundschaft læsst bethœren : [548
Verflucht wer auf den Eyd der leichten Menschen baut 549
Verflucht wer auf den Mund und auf Versprechen traut ! (acte II) 550

[6] .... Die Freunde selbst zurinnen 274
Und schielen seitenwærts uns über Achsel an. (acte I) 275
Voir aussi la satire II, intitulée : « Tuta frequensque via est per amici fallere nomen ».

[7] Voir : Begræbnissgedichte, et satire II, p. 582 et 583 (Poésies lyriques).

[8] Papinien acte I, 40, 41.

de leur entêtement, de leur orgueil, de leur ambition et de l'influence qu'elles cherchent toujours à prendre sur les hommes.

Lætus semble résumer l'opinion de Gryphius quand il dit : « Un beau visage ne manque jamais de prétention [1] ; » Bassian qu'on ne peut soupçonner de partialité pour elles dit : « La bouche d'une femme peut plus défaire en un jour, que le temps n'en a pu faire à grand-peine pendant de longues années ; » et plus loin : « Quel homme, quelque sage qu'il fùt, ne s'est laissé enjôler par les femmes [2] ? » Demandez son avis à Exabolius, ce confident, observateur né de tout ce qui se passe dans le monde : « Qui ne sait tout ce qu'une femme peut obtenir par ses prières [3] ? » Voilà sa réponse.

Les prêtres ont aussi leur part, et l'auteur a fort bien compris le rôle qu'ils jouaient dans les affaires de son temps, et l'autorité qu'ils ont toujours su prendre sur les femmes [4]. Nicander, cet autre confident, a touché juste, quand il a dit en parlant de l'intervention de l'impératrice en faveur de Balbus : « La princesse a demandé sa grâce, mais c'est un autre qui l'y a poussée. Pourquoi donc la caste religieuse veut-elle toujours assister au conseil ? Elle s'occupe de tout... excepté de l'église [5]. » C'est surtout dans Stuart que nous trouvons une juste critique de l'ingérence du clergé dans les affaires publiques : « On apprend a attaquer les innocents du haut de la chaire » dit l'ombre de Strafford [6], et plus loin : « Les prêtres appellent,

[1] Ein præchtig Antlitz kan nicht ohn' Einbildung seyn
(Papinien, II) 34

[2] . ... Der Frauen Mund zerbricht auf einen Tag 69
Mehr, denn die greise Zeit mit Müh auffsetzen mag (Pap., IV) 70
Wer ward durch Weiber nicht, wie weis' er auch, bethœret. 95
(Papinien, IV)

[3] Wer weiss nicht, was ein Weib durch Bitt erhalten kan !
(Léon, III) 197

[4] Léon l'Arménien, acte III, 195, 196.

[5] Ja die Princessin bat, ein ander trieb sie an. 198
Warum doch wil die Schaar, die dem Altar geschworen 199
Stets in dem Rathe seyn ? Sie hœrt............... 200
Sie schleusst.......... sie kümmert sich................ 201
.... ja um die grosse Welt, 202
Nur um die Kirche nicht. (Léon, acte III) 203

[6] Man lehrt die Kanzel selbst auf Unbefleckte wüthen.
(Stuart, acte I) 66

crient, écrivent dans l'église, dans le presbytère[1]. » dit Cromwell. Dans la même scène il dit encore : « Avec les prêtres le peuple vient et se retire comme le flux et le reflux[2]. » « Un prêtre ne peut-il pas mettre en mouvement des milliers d'hommes[3] » etc. etc. L'auteur a également vu clair dans l'abus que l'on faisait de son temps du nom de la religion pour couvrir ses vices. « Combien de temps dois-je encore servir de manteau à la fourberie ? Combien de temps servirai-je à séduire le peuple, combien de temps couvrira-t-on la perfidie de mon nom ? » dit la Religion dans un chœur de Stuart[4]. Tout ce chœur met au jour la mauvaise humeur de Gryphius contre ce masque dont se couvraient les ambitieux qui, sous prétexte de combattre pour l'Église, combattaient en réalité pour satisfaire leurs passions[5].

Il ne voit pas l'armée d'un meilleur œil, il ne la regarde guère que comme une collection de gens qui détruisent pour le plaisir de détruire, « renversent les églises et les trônes, réduisent les villes en cendres, et rallument avec leurs débris un incendie nouveau, puis lavent les taches de sang avec du sang[6]. » Il a l'air de croire que l'armée n'est faite que pour « mettre l'univers dans les fers[7]. » Il stigmatise les troupes « insatiables » qui « rançonnent le pays sans pitié[8] » et « enlèvent à tous les moyens de vivre[9]. »

On le voit, le poète se fait de la vie une idée un peu sombre, il tourne au pessimisme, au dégoût de la vie. Papinien répète

[1] Sie ruft, sie schreit, sie schreibt von Kanzel, Haus und Stühlen (Stuart II) 25

[2] Mit ihnen kommt und fleucht das Volk als Ebb' und Fluth 35 (id.)

[3] Kan nicht ein Priester oft viel tausend Mann bewegen ? (id.) 26

[4] Wie lange sol ich noch der Schalkheit Deckel sein? 233
Wie lange læsst durch mich der Pœbel sich verführen, 234
Und geht, was Bosheit schleusst, in meinem Namen ein? 235
(id., IV)

[5] Vers 224-248.

[6] Muthwillig Kirch und Thron einsetzen in den Brand, 35
Einæschern Staat und Stadt, dass wir aus heisser Aschen 36
Aufblasen neue Glut, und Blut mit Blut abwaschen. 37
(id., III)

[7] Acte III, 57.

[8] Id., 87.

[9] Id., 89.

sans cesse qu'il est fatigué de la vie [1]; Stuart exprime la même idée [2] et Théodosia aussi [3]. Catherine de Géorgie revient souvent à cette pensée : « La mort nous montrera bientôt le port que nous désirons [4], » et ailleurs : « Celle que déteste la vie ne craint pas de souffrir [5]. » Aussi la plupart des personnages souffrants de Gryphius aspirent-ils à la mort. La vie n'est pour eux qu'une préparation à la mort, qui est le bien suprême, le repos éternel, la fin des souffrances et des agitations de la vie. Papinien, Théodosia, Célinde, Catherine de Géorgie, Plautia, Julia, Stuart demandent à plusieurs reprises à mourir. Ils envisagent tous la mort avec joie : « Serviteurs, assurez à Plautia que je quitte le séjour de mes longues souffrances pour entrer dans l'éternel repos, » dit Papinien au moment de mourir [6]. » « La terre me dégoûte, le ciel m'appelle » dit Stuart [7]. « Aujourd'hui je goûte le plus grand bonheur » dit encore la reine de Géorgie à qui on vient de lire sa sentence de mort, et plus loin elle vante la mort qui est la fin de sa longue captivité [8]. Dans le chœur du même acte la Mort s'exprime ainsi : « Je conduis du séjour des tortures dans l'éternelle patrie [9]. » « Mourir, c'est guérir » dit un chœur de Cardenio [10]. « Heureux celui qui est à toute heure prêt à mourir » dit Célinde [11]. « Celui qui veut bien vivre... doit penser à toute heure à la mort » : c'est sur cette idée que se termine Cardenio [12]. La mort n'a donc rien d'effrayant pour tous ces personnages ; au contraire, ils sont tellement fatigués de la vie, qu'ils trouvent toujours qu'elle n'arrive pas assez vite.

[1] Acte I, 320, 326.
[2] id., 327.
[3] Acte V, 200.
[4] Acte I, 767.
[5] Acte IV, 206, 230.
[6] Versichert Plautien, dass ich in lange Ruh 326
Aus langer Noth versetzt! (acte V) 327
[7] .... Die Erden stinkt uns an 11
Der Himmel ruft uns ein. (acte V) 12
[8] Diss ist das hœchste Glück, das heut uns widerfæhrt. (acte IV) 264
[9] Ich führ' aus dem Foltersaal 501
In das Vaterland (id.) 502
[10] Sterben heisst's genesen (acte IV) 420
[11] Wol dem, der jeden Tag zu seiner Grufft bereit. (Cardenio, V) 427
[12] Wer hier recht leben wil.......................... 429
.... denk jede Stund ans Sterben. (id.,) 430

J'ai dit que Gryphius blâmait l'abus que l'on faisait des « raisons religieuses : » cela ne veut pas dire qu'il ait blâmé toute la religion. Nous connaissons le rôle qu'elle joue dans ses poésies lyriques; dans les tragédies il est absolument le même. Les personnages sont tous profondément pénétrés de la nécessité de la religion. Tous, ils ont une foi ardente qui leur donne la force de résister aux épreuves de la vie; tous ont confiance dans la bonté de Dieu, dans sa justice, tous savent se soumettre sans murmurer aux décisions du ciel. Ils craignent Dieu, ils tremblent devant lui, ils se le représentent comme un Dieu bon, juste, mais qui punit durement les hommes de leurs fautes. Ce Dieu qui frappe si fort les coupables, ils croient qu'il intervient sans cesse dans les choses de ce monde, ils reconnaissent sa main dans tous les événements. Qu'il s'agisse de leurs joies ou de leurs peines, c'est à lui qu'ils en rapportent l'origine. Ce Dieu est sévère, il frappe les justes pour les éprouver, comme il frappe les méchants pour les punir, il aime reconnaître dans ses fidèles l'obéissance absolue. Ce n'est pas le Dieu de Hans Sachs qui, en maudissant le genre humain, lui fait entrevoir la rédemption, qui va voir Ève dans sa chaumière et s'inquiète de ses besoins, un Dieu plein de bonhomie qui interroge ses enfants sur la prière et prodigue ses caresses à ceux que la mère n'a pas encore eu le temps de nettoyer pour les présenter au Créateur. Le Dieu de Gryphius aime à montrer toute sa puissance, il est plus rude, il est le Maître et le fait voir; l'homme s'agite, il le mène. Ce Dieu paraît quelquefois dur et injuste, car il frappe les innocents peut-être plus souvent que les coupables, et le bonheur semble bien des fois fuir les bons, pour sourire aux méchants. Mais la foi les sauve tous ; s'ils souffrent, ils sont persuadés que c'est pour leur bien, ils peuvent avoir mérité le châtiment qui les frappe, ils ont sans doute péché sans le savoir. Stuart ne cesse d'affirmer son entière soumission à Dieu, qui le punit de ses fautes. Tout le premier acte est rempli de ses protestations, et au IVe et au Ve il dit encore que Dieu ne le frappe pas sans qu'il l'ait mérité. Théodosia exprime la même pensée [1]. Où trouver un personnage qui représente mieux l'ardeur de la foi, la crainte de Dieu et la soumission à sa volonté que la reine de Géorgie? Toute

[1] Léon l'Arménien, acte V, 49, 50.

sa prière à Dieu [1] est remplie de la ferveur la plus vive. « Faut-il mourir ? Je suis la servante de Dieu » dit elle [2] ! Se soumettre à Dieu, c'est le principe fondamental de la religion de Gryphius ; pour lui il faut vivre, pour lui il faut mourir, il faut se sacrifier pour sa religion. C'est ce qui ressort des paroles que prononce Catherine de Géorgie dans les différentes situations où elle se trouve dans la pièce.

Il en est de même du principe profondément religieux qui défend de critiquer les actes de Dieu. « Quel mortel peut comprendre les décrets de Dieu ? » dit le prêtre à Théodosia [3]. Bassian ne pense pas autrement : « Celui là marche bien mal qui veut toujours juger l'autorité suprême [4]. »

Cette théorie de la soumission absolue implique l'idée de confiance absolue.

Le principe de la confiance dans la justice de Dieu qui, au jugement dernier, saura bien récompenser les bons, la foi dans l'éternité, dans l'aide de Dieu, se retrouve partout dans la bouche des personnages de Gryphius. Tout le chœur du IIIe acte de Papinien est consacré à démontrer que la vengeance céleste qui plane sur les méchants les frappera tôt ou tard. Stuart se prépare à mourir ; ce qui le console, c'est l'idée de voir Dieu en qui il a mis toute son espérance : « Je crois que Dieu consolera son serviteur [5], » dit-il à l'évêque Juxton. Ailleurs [6], il proteste de sa confiance dans la protection divine, et plus loin il s'écrie : « Le Tout-Puissant est juste [7]. » Léon l'Arménien compte aussi sur la protection de Dieu [8]. La reine de Géorgie reporte à Dieu la gloire d'avoir conservé son honneur dans sa

[1] Acte I, 394-404.
[2] Acte I, 560. Voir aussi acte IV, 67, 68, 432.
[3] Will denn der Hœchste............................ 210
P. Kan wer, der sterblich ist, wol sein Gericht begreifen 211
(acte V)
[4] Der geht sehr krumm, der stets die hœchste Macht will richten.
(Pap., V) 231
[5] Wir glauben, das er werd' uns seinen Knecht, erquicken 234
(acte I)
[6] Acte IV, 55.
[7] Der Hœchst ist ja gerecht und pflegt gerecht zu richten 141
(acte V)
[8] Acte III, 142, 143.

longue captivité [1]. et au moment où on lui annonce qu'elle va périr dans les tourments, elle dit ces simples paroles : « Que ne peut souffrir un cœur que Jésus fortifie? [2] » Enfin, pour bien mettre en lumière la croyance absolue des héros tragiques à l'intervention de Dieu dans tous les actes de la vie humaine, je citerai les paroles qu'adresse l'ombre de la reine de Géorgie à Abbas à la fin du V[e] acte : « Tyran, c'est le ciel qui cherche ta perte ! Dieu ne laisse jamais crier en vain le sang innocent [3]. » Je ne rapporterai pas d'autres passages ; ceux que j'ai cités suffisent pour démontrer que la religion de Gryphius est dans ses tragédies la même que dans ses poésies lyriques.

Quelques mots maintenant de sa morale : elle est digne de sa religion.

Papinien est, de tous les personnages, celui qui exprime le mieux les idées de l'auteur. Il est l'emblême de l'amour du bien, de l'honneur, de la justice, de la vérité. La morale de Gryphius, c'est la morale de l'homme honnête qui ne transige jamais avec la conscience, qui ne connaît que le droit chemin, qui aime mieux perdre la vie que l'honneur. Écoutez Papinien : « Je ne me suis jamais laissé gagner par la flatterie [4] » dit-il au chambellan de l'impératrice Julia. Quand Cléander cherche à le décider à prononcer l'apologie du meurtre de Géta, et lui représente que la nécessité force souvent la main aux rois, il répond : « Moi, lorsque les princes ont commis un crime, rien ne peut m'obliger à les défendre [5]. » C'est en vain que Cléander lui fait entrevoir les conséquences de son refus, il se borne à prononcer ces magnifiques paroles : « Une vie honnête est douce, une vie honteuse est amère [6]; » et ailleurs : « Pour l'empereur je sacrifierais ma tête,

[1] Acte IV, 54.

[2] Doch was kan solch' ein Geist, den Jesus stærkt, nicht wagen.
(acte IV) 246

[3] Tyrann ! der Himmel ists, der dein Verderben sucht 431
Gott læsst unschuldig Blut nicht ruffen sonder Frucht. 432
(acte V)

[4] Durch Schmeicheln ward ich nie.... gewonnen (acte I) 320

[5] Nicht uns, wenn sie verführt, dem Freveln beyzustehen 420
(acte III)

[6] Ein herrlich Tod ist süss, ein schimpflich Leben bitter 513
(id.)

mais encore plus pour la vérité [1].... » Quand on le dépouille de ses dignités, il s'écrie : « Il n'est pas de plus bel ornement qu'une main pure [2]. » Catherine de Géorgie partage les sentiments de Papinien : « Qui meurt pour la vérité, ne meurt pas [3], » dit-elle.

Le droit chemin, la vérité, la justice sont inséparables. Pour la justice, Papinien sacrifie tout : ses dignités, son fils, lui-même. Son fils, son digne élève, traduit bien sa pensée quand, à Macrinus qui représente à son père les dangers qui le menacent, il dit : « Celui qui n'aime que la justice ne connaît plus ses enfants [4]. » Le père de Papinien est de la même école : « Il est beau de donner sa vie pour la justice [5], » dit-il. Dois-je citer cette autre pensée de Papinien ? « Celui là ne tremble pas qui aime Dieu et la justice [6] ? » La conscience, c'est là le guide de Papinien, c'est elle qu'il consulte dans les circonstances difficiles. Il ne connaît pas les compromis grâce auxquels certaines gens savent se mettre en paix avec eux-mêmes : « Je ne puis faire violence à ma conscience [7], » répond-il à Cléander, qui réclame une réponse définitive à la demande de Bassian. Ailleurs il prononce ces belles paroles : « Palliez le crime comme vous voudrez, il n'en restera pas moins affreux [8], » et quand Bassian lui dit brutalement qu'il peut se passer de ses services [9], Papinien répond simplement : « L'empereur peut s'en passer, moi je ne puis me passer d'une conscience pure [10]. » La même idée se retrouve aussi dans la scène où les capitaines lui offrent l'empire : « Un cœur pur frémit à de telles pensées [11]. » Une pensée criminelle vaut pour lui le crime accompli. Demandez-lui sa règle de conduite, il vous dira : « Noblesse

[1] Mir ist diss Haupt vors Reich, mehr vor die Wahrheit feil. 504 (acte III)
[2] Nichts, das uns besser zier als eine reine Hand. (acte IV) 346
[3] Wer für die Wahrheit stirbt, kan nimmermehr verderben 182 (id.)
[4] Acte IV, 311.
[5] Schœn ists..... den Geist vors Recht hingeben (acte V) 87
[6] Der zagt vor keiner Angst, der Recht und Gœtter liebt. (id.) 154
[7] Acte III, 506.
[8] Verblümt es, wie ihr wolt, es wird doch hæsslich klingen 446 (acte III),
[9] Acte IV, 183.
[10] id., 184.
[11] id., 423.

oblige[1]. » « Il ne faut pas rougir de soi-même, » dit-il encore à Macrinus qui le plaint de perdre en un jour toutes ses dignités[2].

Je bornerai là ces citations ; elles font suffisamment connaître la conception de la vie, la religion et la morale de Gryphius : je dois, d'ailleurs, attirer l'attention sur quelques théories qui reviennent fréquemment sous sa plume, et donnent à sa philosophie une nuance de pessimisme très prononcée.

L'auteur semble douter de tout : de la famille, de l'amitié, de la vertu. Il croit que derrière toutes les actions ordinaires de la vie se cache l'intérêt, que l'intérêt est le grand mobile de nos actes, que le désintéressement n'est qu'un mot. Les mauvais instincts paraissent, à son avis, l'emporter chez l'homme sur les bons, il est porté à croire que la justice, l'honneur, le droit ont disparu de la surface de la terre, que l'univers est la proie d'une foule de gens malhonnêtes, qui n'ont pour régle de vie que l'impulsion de leurs passions, et frémissent quand ils entendent parler de l'honnêteté.

Cette tendance au pessimisme frappe dans plusieurs tragédies ; les doutes des poésies lyriques semblent être devenus des certitudes, avoir pris corps, s'être transformés en idées fixes.

A ce pessimisme s'ajoute le mysticisme.

J'ai indiqué dans l'étude sur l'essence de la tragédie [3] le rôle considérable que Gryphius attribue aux songes, aux spectres, aux apparitions : j'ai dit qu'il les considérait comme des manifestations de la Divinité [4].

La sorcellerie ? le mot le fait trembler ; c'est une science puissante, funeste au suprême degré, qui met tous ses moyens au service de la mauvaise cause. Les sorciers sont les intermédiaires entre l'homme et le démon, toujours prêt à répondre aux coupables sollicitations de ses dignes associés. C'est en vain qu'un des conjurés [5] taxe les sorciers d'imposteurs, l'autre réfute aussitôt ses arguments ; la sorcière Tyche, dans Cardenio, étale avec une sorte de jactance les moyens dont se servent

[1] .... Dieser Stand zwingt mich. (acte IV) 134

[2] .... Mir wird vor mir nicht grauen (id.) 328

[3] Deuxième partie, chap. I.

[4] Voir Léon l'Arménien, acte II, 515 ; acte III, stances (vers 269,270), et le chœur du même acte ; acte IV, sc. I ; acte V, 58 ; Cardenio, acte II, 218, 255 ; acte IV, 218.

[5] Léon l'Arménien, acte IV, sc. I.

ses pareilles dans leurs infernales pratiques ; elle vante sa puissance, elle en cite des effets.

Gryphius croyait à l'existence d'esprits, qui, placés entre le ciel et la terre, servaient d'intermédiaires entre Dieu, le démon et les hommes, et prenaient une part active à la préparation des accidents de la vie ordinaire. Les préfaces de Léon l'Arménien, de Stuart et de Cardenio le prouvent; et, d'ailleurs, n'a-t-il pas écrit lui-même un traité intitulé « De Spectris » au-aujourd'hui perdu, mais qu'il annonçait dans la préface de Cardenio et dans les notes de Léon l'Arménien[1] ? Leubschner, dans son livre « De claris Gryphiis » disait à ce sujet : « Dissertationes « de Spectris » mala haud dubie manu interceptæ sunt, cum optimo socero amici paterni fide dignissimi sæpe narraverint, sibi illas in manibus fuisse editioni utique paratas.[2] » S'il faut s'en rapporter à un passage d'une lettre de Christian Gryphius, le fils du poète, adressée en 1698 à l'étudiant Stief, Hoffmannswaldau aurait eu le livre en question entre les mains [3].

Cette croyance a, comme toutes les superstitions, son origine dans un excès de religion ; elle est fréquente au moyen âge.

En effet, le moyen âge est une époque des croyances naïves, la tendance à attribuer à de forces surnaturelles tout ce que

[1] « Unsere Meynung führen wir weitlæuffiger aus in unsern Bedenken von den Geistern, welche wir mit ehesten, da Gott will, hervorzugeben gesonnen. » Tragédies, édition de Stuttgart, p. 132.

[2] Page 66. Cité dans l'édition de Stuttgart, Tragédies, p. 132. Voir aussi la préface de Cardenio: « Deren Meynung aber, die alle Gespenster und Erscheinungen als Tand und Mæhrlein oder traurige Einbildungen verlachen, sind wir... an seinem besondern Ort zu erwægen entschlossen. » (Tragédies, p. 268).

[3] Voir : Bredow : Nachgelassene Schriften , Breslau, 1823, p. 74. « Der selige Herr von Hoffmannswaldau hat mich mehr als einmal versichert dass er den Tractat « de Spectris. » in den Hænden gehabt und gelesen. Mir ist bei ernster Revidirung der væterlichen Bibliothek nichts unter Hænden kommen.» Comparer la poésie de Lohenstein : « Ueber das Absterben Andreæ Gryphii, » Édition de 1689, p. 28 :

Ach ! dass die Hand ihm nicht so bald erstarret wære !
So würden wir vielmehr von den Gespenstern wissen,
Was Geister sind....... (vers 120, 122, 123)

la raison humaine ne peut expliquer y est très prononcée. C'est l'époque de la sorcellerie, de l'astrologie, des sciences occultes, c'est le temps des diableries, des évocations, des envoûtements, des songes, des prédictions, que sais-je encore? Les Mystères sont remplis de diables aussi bien en France, qu'en Angleterre, qu'en Allemagne [1]. Le diable c'est l'ennemi de l'homme, il lui inspire toutes les mauvaises actions. La croyance à son intervention dans tous les actes de la vie est très répandue au XVIe et au XVIIe siècle. Par contre, Dieu représente le bon principe, sans cesse en opposition avec le mauvais principe, c'est-à-dire le démon. Il dispose d'une puissance supérieure à celle du diable ; pour contrecarrer son influence il peut, à son tour, inspirer à l'homme des idées salutaires, il a à sa disposition toute sorte de phénomènes, il peut avoir recours aux songes, aux apparitions, aux spectres, en un mot, à tout ce qui est capable d'exercer une action sur son esprit et sur ses déterminations.

Cette opinion, qui a l'air d'un paradoxe, n'en est cependant pas un. Il est certain que c'est ainsi que Gryphius se représentait le rôle des esprits, qu'il considérait tous les phénomènes comme la manifestation d'une volonté et d'une force supérieures. C'est là l'opinion de tous ses personnages tragiques, c'est aussi sur l'intervention d'un spectre qu'est basée toute la tragédie dans Cardenio. Les spectres ont donc remplacé les diables de l'ancien théâtre, et la théologie protestante n'a pas peu contribué, par sa théorie de l'ingérence continuelle du démon dans les affaires du monde et de ses personnifications multiples, à les y fixer. Cette théorie frappait particulièrement les esprits enclins à la rêverie comme Gryphius, et les prédisposait à la croyance ferme aux spectres, à la sorcellerie et à ses effets. Le mysticisme n'est que l'exagération de la foi ; c'est le mot qui caractérise le mieux la religion de Gryphius, qui a toujours été porté à voir dans chaque événement de sa vie la main de Dieu.

[1] Voir : Ebert, Die Teufelslehre ; Gœdeke, Grundriss, I, p. 387 ; Petit de Julleville, Les Mystères, Paris, 1880 ; O. Leroy, Études sur les Mystères, Paris 1837 ; Éloi Damerval, Le livre de la Deablerie, Paris, 1508 ; J. Jusserand, Le théâtre en Angleterre depuis la conquête jusqu'aux prédécesseurs de Shakspeare, Paris, 1877.

A côté de cette sensibilité exagérée, nous avons constaté le soin avec lequel le poète s'exerce à la patience ; c'est par là qu'il corrige cette faiblesse de sa nature ; il tempère donc l'exagération par l'exagération.

Il y a du stoïcien dans Gryphius : sa résignation à la douleur le démontre. Aussi a-t-il mis dans la bouche de ses personnages quantité de sentences philosophiques qu'il exprime avec une force toute particulière.

J'ai eu l'occasion, en étudiant l'expression des sentiments, d'en citer quelques-unes ; il y en a d'admirables. En faisant parler ses personnages, il semble avoir songé à lui-même, et avoir exprimé ses propres sentiments. Que ce soit Papinien qui parle, ou Stuart, ou Catherine de Géorgie, c'est toujours la même fermeté, toujours la même grandeur d'âme, toujours la même beauté de sentiments.

Cette énergie. nous l'avons dit, touche parfois à l'exagération ; le stoïcien fait disparaître l'homme. L'exagération des sentiments, c'est là, en effet, le défaut que nous avons reconnu dans toutes les tragédies de Gryphius. C'était fatal ; plus le poète avançait en âge, plus ses sentiments s'aigrissaient, plus sa religion devenait sombre. Pendant onze ans il n'a pas écrit pour le théâtre : comparez Papinien avec ses autres tragédies, et vous verrez que le tableau est bien plus noir que dans ses premières œuvres dramatiques. La tendance au pessimisme a augmenté, le stoïcisme a jeté de plus profondes racines dans son esprit, le mysticisme s'est accentué. Entre les premières poésies lyriques et les dernières, nous avons constaté la même analogie ; tristes d'abord, elles finissent par être moroses. Le mysticisme est le refuge des âmes sensibles, et la sensibilité est la note dominante dans l'esprit de Gryphius : le pessimisme qui se rattache à cet excès de sensibilité est le résultat de l'influence des événements du temps et de la vie intime de l'auteur sur son esprit.

La tragédie de Gryphius est, en tout, semblable comme fond à ses poésies lyriques ; c'est le tableau des idées d'un honnête homme jeté au milieu de la tourmente de la guerre de trente ans. C'est l'œuvre d'un homme qui a souffert dans ses affections de famille, dans sa fortune, dans sa conscience, dans sa religion : elle est essentiellement subjective. Ce qu'il disait de ses poésies lyriques : « C'est l'affreuse douleur qui m'a fait

écrire [1], » je le répéterai de ses tragédies. Sa tragédie, c'est la tragédie de la guerre de trente ans ; elle est le reflet exact des mœurs, des idées et des théories de l'Allemagne au XVIIe siècle pendant la guerre des nations : le poète a peint ce qu'il a vu, ce qu'il a senti !

[1] ....Unter grimmigen Schmertzen 1
Bestürtzt durch scharffes Schwerdt und ungeheuren Brand.. 2
................als toller Feinde Schertzen 4
Als Læsterzungen Spott mir rasend drang zu Hertzen 5
Schrieb ich diss was du siehst. 6
(Sonnets, II, 36).

CHAPITRE VIII.

LE TEMPS ET LA TRAGÉDIE DE GRYPHIUS.

Influence générale de la guerre de trente ans sur les mœurs, l'esprit et les idées de l'Allemagne du XVIIe siècle.—Influence sur l'esprit de Gryphius, sur sa conception de la tragédie et sur les théories de ses personnages. — La politique des tragédies et la guerre de trente ans.— Les événements contemporains et la tragédie de Gryphius, Conclusion.

Il n'entre pas dans mon plan d'étudier en détail les conséquences que la guerre de trente ans a entraînées pour l'Allemagne; elles sont bien connues.

A tous les points de vue, cette guerre a été désastreuse pour elle : elle a amené sur son sol les armées étrangères, et, par suite, provoqué les exactions qui sont inséparables du séjour prolongé des troupes en pays ennemis, elle a ruiné la fortune nationale, relâché les liens entre le pouvoir central et les princes, affaibli le sentiment patriotique. Elle a armé les citoyens les uns contre les autres, aigri les esprits, noirci les meilleurs sentiments, en un mot, elle a poussé les peuples au désespoir, Au point de vue intellectuel les conséquences n'ont pas été moins funestes. Le niveau de la civilisation s'abaisse, la langue et la littérature nationales dépérissent, les langues, les mœurs et les coutumes étrangères envahissent le pays. Au point de vue moral, décadence des mœurs, anéantissement des croyances religieuses, tels sont les résultats de cette terrible guerre, véritable fléau qui s'est abattu sur l'Allemagne et, au dire de certains écrivains, l'a transformée en une sorte de désert, où les honnêtes gens étaient pillés, rançonnés, dépouillés de leurs biens, privés de leur liberté, martyrisés jusque dans leur conscience.

Il faut lire les poésies de Logau, les Visions de Moscherosch, et le Simplicissimus pour comprendre l'effet produit par cet état de choses sur l'esprit de ceux qui, au milieu de la dépravation générale, s'efforçaient de rester honnêtes. De ce nombre était Gryphius : ses tragédies sont le tableau des angoisses et des

souffrances d'un homme, dont la conscience se révolte contre la persécution, qui lutte contre le désespoir qui envahit peu à peu son âme, et le pousse malgré lui au pessimisme. Il doute de tout, il désespère de tout: religion, amitié, parents, famille. Partout s'étale le vice éhonté, on ne voit que traîtres, espions, scélérats attachés à vous perdre, partout règne la morale de l'intérêt immédiat, partout l'égoïsme, partout l'indifférence. De toutes parts on donne l'assaut à l'État et à la religion, on cherche à ruiner le patriotisme, à détourner l'armée de ses devoirs, pour profiter du désordre et satisfaire ses sauvages passions. Gryphius a glissé ainsi peu à peu vers le pessimisme dans la vie ordinaire. Ajoutez à cette influence démoralisante celle des malheurs privés, perte de ses parents, dilapidation de son patrimoine, maladies qui l'ont tant de fois assiégé, persécutions auxquelles il a été exposé, et vous comprendrez la forme qu'il devait forcément donner à la tragédie.

Tout y reflète, en effet, les idées, les mœurs, les opinions de l'époque, tout y est dur, exagéré, sauvage, depuis la conception de l'essence de la tragédie, jusqu'aux caractères, jusqu'aux théories des personnages. La tragédie de Gryphius est le fruit de la guerre de trente ans, comme le drame scolaire est le fruit de la Renaissance savante, le drame de la Réforme le fruit des théories de Luther.

Cette conception de la patience stoïque en face de la souffrance, comme fond de la tragédie, ce drame où la vertu succombe toujours sous les persécutions du vice, n'est-ce pas la représentation des souffrances de tant d'Allemands de l'époque qui, aux malheurs qui les accablaient ne pouvaient opposer que la patience, la patience muette; qui aurait osé protester? La patience héroïque, c'est tout ce qui leur restait, un stoïcisme froid, sec, impassible était la règle de conduite toute tracée. Abstiens-toi et supporte; c'est à cette extrémité qu'étaient réduits les gens honnêtes du temps.

Mais cette patience muette, cette impassibilité du visage, quand le cœur est déchiré par la douleur, ce duel avec la nature, dont on cherche à étouffer la voix, a quelque chose de grand, qui frappe l'esprit: il est émouvant. Pour une âme sensible, cette contrainte de tous les instants est héroïque, elle dépasse l'ordinaire. Cette situation a été, pendant toute sa vie, celle de Gryphius.

Ame mystique, facilement impressionnable, et, par suite,

accessible aux émotions vives et durables, il était sans cesse aux prises avec lui-même, il souffrait et refoulait sa douleur. Dans cette lutte si dure pour lui, avec ses alternatives de succès et de défaites, il a cru retrouver une image des luttes tragiques tant de fois représentées au théâtre, et il en a fait la base de sa tragédie. Le spectacle de l'homme en lutte avec les mille souffrances de la vie, l'antithèse entre l'anéantissement successif de tout ce qui nous entoure, et la fermeté virile qui conserve un homme seul debout au milieu des ruines entassées autour de lui, lui a paru tragique à un haut degré. Lancez, à son tour, cet homme dans le mouvement qui entraîne le monde sans repos, qu'au lieu de spectateur il soit acteur, que la tourmente après avoir frappé les autres, le frappe à son tour, et durement, il résistera au choc, il se raidira contre la souffrance. Le caractère de la personne rendra cette lutte émouvante, tragique ; ce personnage deviendra dramatique.

Cette idée, qui a dû germer de bonne heure dans l'esprit de Gryphius, n'a cependant trouvé sa forme définitive qu'après son retour en Allemagne. C'est de cette époque que datent, en effet, ses tragédies. C'est au spectacle de la réalité, c'est aux horreurs de la guerre qu'il doit le fond sauvage de la plupart de ses pièces. Léon est égorgé au pied de l'autel, Théodosia traînée en esclavage, Catherine de Géorgie subit d'épouvantables tortures, Géta meurt assassiné sous les yeux des spectateurs, à Lætus on arrache le cœur, Papinien et son fils périssent sous la hache, Stuart meurt également sur la scène. La cruauté et la sauvagerie, ces caractères si connus de la guerre de trente ans ont donc déteint sur la conception de la tragédie.

S'agit-il de l'intrigue, des ressorts ? C'est la conspiration d'une troupe d'ambitieux mécontents des récompenses qui ont payé leur première rébellion, leur première défection à la foi jurée, c'est l'assassinat d'un roi par ses sujets, c'est le martyre de la justice, c'est le martyre de la religion, c'est la tentative d'assassinat dirigée contre un rival préféré, c'est la violation d'une sépulture dans un but infernal. Les ressorts de la tragédie ? Ils sont empruntés à la religion d'une part, à la tyrannie, au despotisme, de l'autre. Ici c'est un spectre qui intervient, là c'est l'esprit des ténèbres qui apparaît aux évocations d'un sorcier, ailleurs c'est encore un spectre qui détourne l'assassin du lieu où il va commettre son crime, ailleurs c'est un mort

qui sort de son tombeau pour épouvanter celle qui allait lui arracher le cœur sur les conseils d'une sorcière. Dans une autre pièce, l'intrigue est basée sur l'apparition et la disparition d'un fantôme [1], dans une autre encore c'est un esprit qui punit le coupable et s'associe dans ce but à des abstractions personnifiées.

La tyrannie, le despotisme en lutte avec la religion, l'honneur et la conscience, la résistance à la volonté brutale punie de mort : voilà le fond de la tragédie de Gryphius. La conception tragique a donc quelque chose de dur, et cette dureté se retrouve dans le caractère et dans les idées des différents héros.

Y a t-il un homme plus brutal que Balbus, y a-t-il des êtres plus froidement cruels que les conjurés dans Léon l'Arménien, ces pourfendeurs, braves de loin, et pleins d'une arrogance révoltante quand ils se trouvent en face d'une femme qui n'a à opposer à leur insolence que la magnanimité de la reine déchue ? Que dire de ce suprême dédain de l'homme qui refuse la mort à celle qui la demande, parce que maintenant elle n'est plus à craindre ? « C'est une vipère qui n'a plus de dents [2],» dit Balbus en parlant de Théodosia. C'étaient bien là ces capitaines de la guerre de trente ans, ces assassins enrégimentés, humbles avec les puissants, arrogants avec les faibles, qui tuaient pour voir couler le sang, et accordaient, suprême outrage, l'aumône de leur dédain à ceux qui désormais ne pouvaient plus nuire !

Et les caractères de tyrans comme Bassian et Abbas, ces froids despotes qui ne connaissent de loi que leur volonté, et qui, pour justifier leurs crimes, font intervenir le destin ? Fairfax est de la même famille, ce général parjure qui ne craint pas de dire qu'il sacrifierait ses parents les plus rapprochés [3], « même ses enfants » s'ils s'opposaient à son dessein, et qu'il consent à périr pourvu que son ennemi tombe avec lui [4]. Cette idée ne le cède en rien comme fanatisme à celle de Pappenheim mourant à la bataille de Lützen : Fairfax et Pappenheim ont la même fureur religieuse. Bassian et Abbas, ces deux monstres couronnés, se ressentent du temps où l'auteur a vécu : tous deux

[1] Das verliebte Gespenst.
[2] Acte V, 404.
[3] Stuart, acte II, 93.
[4] Id., id., 14.

sont cruels et sanguinaires, et, si parfois un sentiment plus doux se glisse dans leur âme, il ne dure guère que l'intervalle entre deux crimes, entre deux cruautés. Il y a dans l'un et dans l'autre de la sauvagerie, comme il y a de l'arrogance dans Balbus et dans Fairfax. Stuart, Papinien et Catherine de Géorgie, ce sont les victimes résignées qui, lasses des persécutions, tendent courageusement la tête à la hache du bourreau, et s'estiment heureuses de quitter le séjour des souffrances pour une vie meilleure où la religion, l'honneur et la conscience sont à l'abri des caprices des tyrans. La cruauté caractérise tous ces personnages, comme l'exagération leurs théories. Qu'il s'agisse de Balbus, de Fairfax d'Abbas ou de Bassian, c'est tout un. L'un ne veut pas reconnaître de maître : un sophisme lui démontre son droit, et c'est assez ; l'autre justifie sa trahison par le fallacieux motif qu'il combat pour sa religion, le troisième martyrise une reine, parce qu'il s'imagine que la pudique résistance d'une captive est un acte de rébellion conte son autorité souveraine, le quatrième poignarde son frère parce qu'il croit voir en lui un rival, il fait trancher la tête à un enfant en présence de son père qui a ses yeux a le tort impardonnable d'avoir une conscience, et abat ensuite celle du père parce qu'il redoute sa vengeance. Il craint que cet honnête homme qui a mieux aimé laisser périr son fils que de forfaire à l'honneur, n'oublie un jour sa conscience, et ne tourne contre lui le fer dont il a armé sa main.

Tous les méchants qu'a dessinés Gryphius sont taillés sur le même patron ; ils sont agités, nerveux, impatients, la moindre résistance les enflamme, ils ne peuvent se soumettre à la raison, leurs passions sont leur règle de conduite. Aussi suffit-il de se reporter à l'analyse que nous avons donnée plus haut de leurs théories, pour comprendre leur politique, et voir qu'elle est faite d'exagération et de sophismes.

La politique telle qu'elle ressort des tragédies de Gryphius, peut se résumer en un mot : c'est la politique de la violence. Que ce soit Balbus qui expose ces théories ou Lætus, Abbas ou Bassian, Fairfax, ou Exabolius, c'est toujours le même principe.

Que l'on me permette de citer l'opinion des différents personnages.

Quand on veut arriver à ses fins, il faut agir, il faut oser, il faut dissimuler à l'occasion, quand on peut régner, on ne doit

pas obéir, voilà la politique de Balbus[1]. Quelle sera celle de Léon l'Arménien ?

Il y a dans le caractère de l'empereur de Constantinople beaucoup de faiblesse ; il n'a rien de l'énergie de Balbus, il craint les grands moyens, il ne serait pas éloigné d'user de la douceur. C'est ainsi qu'il dit à Exabolius, son confident, qui lui conseille de faire mettre Balbus à mort sans l'entendre : « S'il mourait ainsi, tout le monde le plaindrait [2], » et plus loin : « Nous provoquerions la haine d'un grand nombre de nos sujets[3]. »

Il y a donc dans le caractère de Léon de l'indécision. Mais que l'on ne s'y trompe pas ; il sait, à l'occasion, recourir aux moyens violents, un simple sophisme suffit pour le décider : « Quand il s'agit du trône, on ne s'inquiète pas de la haine[4] » lui dit Exabolius, et ailleurs : « Abattez la main avant qu'elle ne frappe ; il s'agit de tuer ou d'être tué »[5]. Il n'hésite pas à lui conseiller l'emploi de la ruse : « Quand la force manque, on a recours a la ruse [6] ; » et Léon déjà persuadé, approuve une perfidie.

Il est, du reste, à bonne école pour s'habituer à ce genre de politique. Écoutez cette théorie de son capitaine des gardes : « Celui-là s'abuse, qui laisse vivre un seul jour, celui qu'il est résolu à faire périr [7] ». Il préfère les moyens expéditifs, la politique du glaive : « Avec mon épée je puis faire plus prompte justice, » dit-il encore [8]. Que faire en pareil entourage, quand on est empereur de Constantinople, et faible de caractère ? On a bientôt approuvé ce que l'on blâmait un instant avant, on s'endurcit, on devient despote, on finit par parler comme ses confidents ; c'est ce qui arrive à Léon.

[1] Léon l'Arménien, I, 486.
[2] Stürb' er ohn Urtheil hier, wer würd ihn nicht beklagen 172 (acte I)
[3] Wir würden vieler Hass und Feindschaft auf uns laden (id.) 180
[4] Man sieht nach keinem Hass, wenns Kron' und Scepter gilt 181 (id.)
[5] Drum Hand ab, eh' er schmeisst. Es heisst, schneid' oder leid ! (id.) 190
[6] Wo keine Stærke gilt, muss man der List was gœnnen (id.) 192
[7] .... Der irrt, der einen Tag 233
Dem nachsieht, dem er bald den Nacken brechen mag (id.) 234
[8] Ich kann ein kürtzer Recht mit diesem Stahl ausführen (id.) 236

Pour la forme, il entend le coupable, – il faut faire semblant d'avoir une conscience quand on est prince — et il s'excuse en disant que Dieu connaît la droiture de ses intentions, et que, d'ailleurs, « les juges, le royaume, la justice et la défense personnelle » l'obligent à signer la sentence de mort[1]. C'est là le premier fruit qu'il tire des leçons de ses conseillers.

Que dis-je? il a en réserve quantité de maximes politiques fort élastiques, qui lui permettent de répondre victorieusement à toutes les objections. Son entretien avec Théodosia[2] nous initie à ces subtilités :

Faites couler le sang sans scrupule, consolidez votre trône par la mort immédiate de vos ennemis, ne craignez pas la sévérité — c'est à la sévérité que l'on reconnaît les rois[3] —, c'est la sévérité qui est le rempart des États[4], il faut détruire l'ambition dès qu'elle se montre quelque part ; Léon n'exprime t-il pas ici les mêmes idées que ses confidents, et ses maximes ne conduisent-elles pas à la politique de la violence, de l'autorité arbitraire, de la force, du despotisme ?

Dois-je citer d'autres exemples de ces théories ? Je les emprunterai encore à Léon l'Arménien, car dans cette pièce on trouve exposée tout au long la théorie de la légalité de l'assassinat quand il s'agit d'un maître que l'on déteste : « Un bras énergique élève le prince et le dépose quand il le faut » dit le chef des conjurés à Balbus[5], et ailleurs : « Mon bras peut toujours abattre, quand il le faut, la tête d'un prince. » La même théorie se trouve au IV[e] acte dans la bouche du même personnage[6]. « On détruit les tyrans quand on veut et comme l'on veut[7]. » Voilà le fait, voici maintenant l'excuse : « Celui qui ne

[1] Doch ihr, diss Reich, das Recht und unser Blut und Leben 343
Die zwingen uns. (acte II) 344

[2] Acte II, sc. V.

[3] Id., vers 463.

[4] Id., 465.

[5] Ein unverzagter Arm ist's, der den Fürsten macht, 46
Und wo es Noth, entsetzt. (acte I) 47

[6] .... Und diese Faust kan... . 39
...........wenn es Noth, und Printzen Kœpfe brechen. 40
(id.)

[7] Man greifft wo, wenn und wie man mag, Tyrannen, an. 189
(acte IV)

tue pas les tyrans est tué par eux [1], » et plus loin : « Peu importe le moyen, le temps et le lieu quand on détruit les méchants [2]. » Ici les maximes se pressent : « Le dernier du peuple est maître de la vie des tyrans [3] ; » opinion que partage Balbus. « Le droit est pour le peuple, contre les tyrans on aiguise le glaive [4]. » Fairfax est du même avis. A Cromwell indécis, qui craint de souiller sa main du sang de son roi, il répond : « Le sang des tyrans est toujours vermeil [5], » et quand il lui objecte que « le droit des gens défend de tuer les rois [6], » il se borne à dire : « Le bruit des tambours et des trompettes couvrira la voix du droit [7]. » N'est-ce pas là la glorification de l'assassinat politique ?

Et, que l'on ne croie pas que cet exemple soit isolé.

Nous retrouvons les mêmes idées dans Papinien. Lætus va jusqu'à conseiller à Bassian de se délivrer de son frère qui partage le trône avec lui. Raison d'État, dit-il : « Celui-là n'a pas de repos qui est si à l'étroit sur son trône [8] ; » « Deux hommes qui tiennent le sceptre en même temps, sont un fléau pour le pays [9]. » « On ne connaît plus son frère quand il s'agit de la couronne [10], » et ailleurs : « Un prince doit honorer ses parents, mais seulement parce qu'ils sont du sang royal [11]. » Les lois, le droit n'existent pas pour les princes : « Un prince est au-dessus du droit et de la loi [12]. » La conscience en politique ne doit pas exister, conclut Lætus [13]. La raison d'État prime toutes les autres ; elle justifie l'assassinat, car « par la mort d'un seul homme, on sauve souvent des royaumes

[1] Tyrannen! wer euch nich schlægt, wird von euch geschlagen 248 (acte V)
[2] Es liegt nicht dran, wie, wenn und woman Bœsen steure! (id.) 283
[3] Der minste von dem Volk ist Halsherr der Tyrannen! (id.) 288
[4] Das Recht ist vor das Volk, auf Fürsten schleifft man Degen 379 (id.)
[5] Tyrannenblut steht frisch. (Stuart, acte I) 19
[6] Der Vœlker Recht verbeut, Erbkœnige zu tœdten. (acte II) 40
[7] Man hœrt die Rechte nicht bei Drommeln und Trompeten (id.) 41
[8] Der ruht nicht, der so eng auf einem Thron muss sitzen. 7 (acte II)
[9] ...... ihn zwey zugleich mit aller Schaden führen. (id.) 3
[10] Man sieht nicht Brüder an, wenn man um Kronen spielt. (id.) 21
[11] Ein Fürst muss Eltern zwar, doch nur als Fürsten ehren. (id.) 59
[12] Ein Fürst ist von dem Recht und allen Banden frey. (id.) 69
[13] Wer offt das meiste weiss, gibt wenig auf Gewissen. (id.) 99

entiers, » dit-il encore [1]. Bassian exprime absolument la même idée [2]. En politique le parjure est permis, telle est, du moins l'opinion de Fairfax. « On s'en sert avec les enfants [3] » dit-il en parlant des serments à Cromwell qui lui rappelle qu'il a juré de respecter la vie de Charles. La politique du sang, Fairfax la connaît bien : « On effraie par le glaive et les supplices, ceux que l'ont craint » dit-il [4], et encore : « Quand on bouleverse un État, on ne regarde pas à deux ou trois victimes [5]. » Hugo Peter, son confident, possède à fond la politique de l'astuce et de la violence. Si quelqu'un plaint les victimes des décisions du gouvernement, il faut l'épouvanter par la crainte d'un supplice analogue [6], ou même le lui faire subir aussitôt [7] ; la crainte de la mort fera taire les autres [8]. Il faut diviser pour régner, dit-on... Peter le sait bien et il conseille à Fairfax de semer la division dans les familles [9]; il lui rappelle qu'une fois la tête abattue le corps est mort : « Si le peuple songe à la vengeance, abattez la tête des chefs, » dit-il [10]. Il connaît l'art de se faire des partisans : « Il n'y a qu'à distribuer les biens des rebelles [11]. » Quant à la manière de justifier les assassinats politiques, c'est bien simple : on suppose de temps en temps des conspirations, on tue et on attribue la mort à la vengeance du ciel [12]. S'agit-il de faire respecter le pouvoir, quelqu'il soit ? Voici le procédé : « Pas de ménagements : il

1 Man rettet gantze Reich durch eines Menschen Tod (acte II) 154
2 Acte III, 26-28.
3 Man schwur, auf minste nicht sein Heil und Haupt zu letzen 56
P. So pflegt man, was man will, den Kindern einzu schwætzen. (id.) 57
4 Man schreckt, was schrecken will, mit Schwert und strenger [Pein (id.) 79
5 S'kommt auf zwei, drei nicht an, wenn man den Staat versetzet (id.) 81
6 Acte II, 129.
7 Id., 131.
8 Id., 132.
9 Id., 155-176.
10 Gesetzt.........................
Dass ein gesammelt Volk zur Rache sich verschwüre 135
Nim nur die Hæupter ab. (id.) 136
11 Acte II, 137.
12 id., 139-144.

faut abattre celui qui bronche; rien n'est plus funeste à une puissance qui s'appuie sur elle-même que la douceur[1]. »

Nous connaissons maintenant la politique qui ressort des tragédies de Gryphius : qu'on me permette de la comparer avec les théories du XVIIe siècle, et de rapprocher de certains détails des tragédies les événements qui se sont déroulés pendant la guerre de trente ans.

La politique de la force, de la perfidie, de la dissimulation, n'est-ce pas la politique de tous ceux qui ont pris une part importante à la fameuse guerre, et quand les héros débitent leurs maximes sur l'assassinat politique, et sur la manière de gagner des partisans, ne croit-on pas entendre parler tel empereur ou tel roi de ce temps ? Tout ne vous transporte-t-il pas en plein XVIIe siècle, depuis les arguments empruntés à la religion pour justifier les guerres, les crimes, les assassinats et les révolutions, jusqu'à la théorie de l'irresponsabilité des rois, comme vicaires de Dieu sur la terre, jusqu'à l'ingérence du clergé dans les affaires de l'État, jusqu'au principe du droit d'aînesse? Je peux préciser. C'est la religion qui a provoqué la guerre de trente ans et les massacres qui ont ensanglanté l'Allemagne. Pour justifier ses guerres, Ferdinand II arguait de son zèle religieux, du vœu qu'il avait fait à N. D. de Lorette de propager son culte au risque de perdre ses couronnes. Pour la religion on a brûlé Magdebourg, saccagé l'Allemagne, l'Autriche, la Bohême. Le fanatisme religieux a pu exciter Ferdinand à se débarrasser de Gustave-Adolphe par l'assassinat. Pour la religion on a violenté la conscience de la moitié d'un pays, on a traqué les récalcitrants comme des bêtes fauves, on a dépouillé des princes de leur patrimoine, on les a chassés de leurs États, on en a fait des mendiants. Pour la religion on a fermé des Universités, on a interdit la parole aux docteurs qui enseignaient la foi nouvelle. Les armées ont sillonné l'Allemagne entière, tuant, pillant, ravageant, emmenant en captivité les gens les plus honnêtes, les réduisant à l'esclavage pour les punir de leur attachement à leur religion. Qui ne connaît les horreurs qui suivirent la prise de Magdebourg par l'armée de Tilly ? Voilà ce qu'a fait la religion, c'est pour la plus

[1] ..... Man schone nicht! Wer strauchelt, den stoss nieder!
Wer frevelt; der vergeh! Nichts ist das mehr zuwider
Durch sich erworbner Macht als laues Lindesein. (acte II)

grande gloire du Catholicisme que le sang a coulé à flots en Allemagne, en Bohême, en Autriche, en Danemark et que, sous prétexte de rétablir la paix et de ramener les peuples à une religion qu'ils détestaient, des hordes sauvages ont saccagé ces malheureux pays pendant des années entières !

Eh bien! à mon avis, tous ces événements se retrouvent dans certaines pages de Papinien, de Stuart, de Léon l'Arménien, de Catherine de Géorgie. Balbus, c'est Wallenstein, Léon a des ressemblances avec Ferdinand II. Ne croit-on pas entendre Wallenstein, quand Balbus représente aux conjurés la pauvreté des récompenses qui ont payé leurs services, la légitimité de leur ambition, les honneurs qui les attendent sous un autre prince ? Que l'on compare le début de Léon l'Arménien avec les paroles que Schiller met dans la bouche de Wallenstein au moment où il apprend que le général Illo n'a pas obtenu de l'empereur le titre de comte qu'il sollicitait : « Voilà donc ce que nous avons gagné par nos fidèles services, on refusera à vos mérites une récompense aussi insignifiante! qui voudrait servir plus longtemps un maître aussi ingrat ? Non, pour ce qui me regarde, je suis désormais l'ennemi déclaré de la maison d'Autriche[1]. » N'est-ce pas un mot digne de Wallenstein que cette sentence de Balbus : « Ce qui paraît impossible devient possible quand on ose[2]. » Wallenstein disait : « Dans les coups hardis, le commencement seul est difficile[3]. » N'est-ce pas encore Wallenstein qui risque sa situation et sa vie pour devenir roi de Bohême ? Balbus, c'est le type du soldat arrogant, l'image fidèle du serviteur qui se sent indispensable, qui a rendu des services et n'oublie pas de le rappeler. Wallenstein a-t-il jamais oublié qu'il avait consolidé le trône de Ferdinand, et qu'une disgrâce brutale avait été

[1] « Das also hætten wir mit unsern treuen Diensten verdient, dass meine Verwendung so gering, und euren Verdiensten eine so unbedeutende Belohnung verweigert wird! Wer wollte noch længer einem so undankbaren Herrn seine Dienste widmen ? Nein, was mich angeht, ich bin von nun an, der abgesagte Feind des Hauses Oesterreich. » (Guerre de trente ans, 2e partie, livre IV).

[2] Léon l'Arménien, acte I, 416.

[3] « Bei solchen Wagestücken, rief er aus, sei nur der Anfang schwer ». (Cité par Schiller, Histoire de la guerre de trente ans, 2e Partie, livre IV).

sa récompense ? Les lois, du moins Balbus le croit, ne sont pas faites pour lui ; ses victoires l'élèvent au-dessus du commun des hommes, sa volonté c'est sa loi, son chef c'est lui. N'est-ce pas là Wallenstein qui, à mesure que sa puissance augmentait, s'habituait à méconnaître l'autorité de l'empereur, levait des troupes quand il recevait l'ordre de les licencier, et n'agissait jamais qu'à sa fantaisie ? Comme Wallenstein, Balbus sait qu'il est le rempart de l'État qu'il a plusieurs fois sauvé, il protège le pays qui sans lui « passerait bientôt sous d'autres lois, » son bras est « invaincu » il fait trembler les belliqueux voisins de l'Empire. L'empereur comble Wallenstein d'honneurs ; après Léon, Balbus est aussi le premier personnage de l'empire, comme Wallenstein, Balbus est à la tête d'un parti puissant, il est le favori de l'armée, il n'a qu'à vouloir pour s'emparer du trône. On le voit, Wallenstein a prêté plus d'un trait au caractère de Balbus.

J'ai dit que Léon et Ferdinand II avaient quelques points de ressemblance. D'abord la faiblesse du caractère, facilement impressionnable. Un simple rêve abat le courage de Léon, un mot d'un prêtre (le père Joseph) suffit pour changer les résolutions de Ferdinand, et amener la destitution de Wallenstein. Tous deux manquent de force dans le gouvernement, tous deux laissent le clergé s'immiscer dans les affaires de l'État, sous l'un comme sous l'autre se produisent des soulèvements, il sont sans cesse occupés à guerroyer contre les ennemis du dedans et du dehors. Enfin, n'est-ce pas le tableau du règne de Ferdinand que fait Balbus, quand, à propos des guerres soutenues par Léon contre les étrangers et contre ses propres sujets il dit qu'on voit : « la discorde dans l'État, les querelles dans l'Église, la trahison dans le conseil [1] ? » N'est-ce pas l'image de l'administration de Ferdinand que ces autres vers : « L'empereur se baigne dans le sang de ses sujets, il assouvit sa cupidité en confisquant nos biens [2]. » On connaît l'avarice de Ferdinand II. Faut-il un trait de plus ? Léon ordonne d'arrêter Balbus s'il persiste dans son attitude de conspirateur [3] : Ferdinand avait donné de même l'ordre d'arrêter Wallenstein pour qu'il pût venir se

[1] .... Die Zwytracht in dem Staat 5
Die Zanksucht in der Kirch und Untreu in dem Rath (acte I) 6
[2] .... Leo sich im Blut der Unterthanen wæscht, 21
Und seinen Gelddurst stets mit unsern Gütern lescht. (id.) 22
[3] Acte I, 208, 209.

justifier, sinon, d'avoir recours contre lui à la force des armes, c'est-à-dire à l'assassinat. L'accueil qu'il fit à ses assassins paraît donner quelque créance à cette hypothèse. N'est-ce pas un nouveau trait de ressemblance que l'indécision de Léon au moment de faire arrêter Balbus, si nous rappelons que Ferdinand aussi hésita longtemps avant de prendre des mesures contre Wallenstein ?

Or, il n'y a pas que Léon l'Arménien qui reflète la période de la guerre de trente ans. Dans Stuart il y a plus d'un fait, plus d'une théorie qui rappellent aussi cette époque. La Religion qui forme le chœur du IVe acte me paraît exprimer l'opinion de bien des personnes du temps, quand elle dit : « Combien de temps servirai-je encore de manteau à la perfidie ? combien de temps mon nom séduira-t-il le peuple, combien de temps les méchants couvriront-ils de mon nom leurs noires actions ? Celui qui maintenant prend les armes, les prend pour ma défense ; voilà ce qu'il dit, quand il met à feu et à sang le pays et l'Église. Quand la violence, la rébellion et la cabale ne portent plus de profits, on les couvre de mon nom... Celui qui n'ose pas afficher hardiment les rêves de son ambition, les déguise sous ma livrée, et sème ainsi partout la haine et la discorde. Quand l'épée ne peut plus réduire le peuple, la vengeance prend mes traits pour briser tous les liens, pour violer la foi jurée. Celui qui veut vivre sans crainte et sans pudeur, et fouler aux pieds les lois de l'Église, trouve sa justification dans la défense de ma cause, celui qui veut faire tomber la couronne de la tête d'un prince, prend encore le masque de la religion [1]. »

[1] Wie lange sol ich noch der Schalkheit Deckel sein ? 234
Wie lange læsst durch mich der Pœfel sich verführen,
Und geht, was Bosheit schleusst, in meinem Namen ein ?
Wer jetzt die Wehr ergreift, ergreift sie mich zu schützen,
So spricht er, und steckt Land und Kirchen selber an.
Wenn Zwang, wenn Eigensinn, wenn Aufruhr nicht wil nützen,
Deckt sie mein Nam' und Kleid.........
Wer seinen tollen Traum nicht darf zu Markte bringen,
Schminkt ihn mit meiner Tracht, und sæet Hass und Streit.
Wenn das entdeckte Schwert nicht kan die Vœlker zwingen,
Bricht durch mein Ebenbild die Rachgier Bund und Eid.
Wer frei ohn' alle Scham, ohn alle Furcht will leben,
Und was die Kirch' einsetzt mit trotzem Fuss zutrit,
Entschuldigt sich mit mir ; wer Prinzen aus will heben
Und Kronen niederdruckt, bringt meine Larve mit. (acte IV) 248

Le tableau est-il complet, est-il assez exact, a-t-on jamais mieux caractérisé le rôle que l'on faisait jouer au XVII[e] siècle à la religion, le rôle des prêtres, des rois et de tous les ambitieux qui savaient si bien excuser par le zèle religieux tous leurs crimes ? Dois-je parler de Ferdinand II, et faire remarquer les motifs pour lesquels il poursuivit avec tant d'acharnement la ruine de l'Électeur Palatin Frédéric V ? Là aussi, c'était en apparence pour la religion qu'il faisait la guerre ; en réalité, c'était pour payer les services de Maximilien de Bavière, comme avec les dépouilles des ducs de Mecklembourg il faisait taire les importunes réclamations de Wallenstein, comme avec l'Édit de restitution il spoliait la plupart des petits princes protestants pour remplir le trésor impérial, comme il confisquait les évêchés et les archevêchés pour les donner à quelque membre de sa famille. C'est ainsi qu'il adjugeait à son fils Léopold les deux archevêchés de Magdebourg et de Halberstadt ; soi-disant il voulait les enlever à des archevêques protestants ! Est-ce une réponse à cette spoliation que ces vers de Stuart : « Rendez à Dieu son église ; vous même vous y avez introduit le désordre ; la parole de Dieu et le bon accord voilà ce qui peut la faire renaître [1]. »

La théorie de l'irresponsabilité des rois[2] est aussi empruntée aux idées du temps. Jacques I, roi d'Angleterre, écrivait force dissertations pour démontrer la vérité de ce principe. Tous les princes sont solidaires, l'injure faite à l'un doit atteindre tous les autres, c'est encore là une idée qui avait cours l'époque. Louis XIV faisait bien la guerre pour rétablir Jacques II sur son trône ! Veut-on d'autres allusions au temps dans Stuart ? « Aucun roi ne s'est autant humilié » dit un comte anglais[3]. Que l'on songe au malheureux Frédéric V, dépouillé de son trône, chassé de son royaume, réduit à vivre à l'étranger, faisant intervenir pour lui les ambassadeurs du roi d'Angleterre, son beau-père, et mendiant inutilement le pardon de l'implacable Ferdinand ! Cette exclamation est un écho du cri qui sortit en Allemagne de toutes les poitrines à la nouvelle de la mort tragique de Stuart. Passons à Papinien.

[1] Gebt Gott sein' eigne Kirch ! Ihr selbst habt sie zustreuet : 192
Sie wird durch Gottes Wort und Ordnung nur erfreuet. (acte V) 193

[2] Stuart, chœur du 1[er] acte.

[3] Kein Kœnig hat so tief sich œffentlich geneiget. (id.) 14

Nous connaissons les leçons de politique que Lætus donne à Bassian. Ferdinand connaissait ce genre de théories, lui qui dépouillait l'Électeur Palatin, et chargeait Maximilien de Bavière, proche parent de Frédéric, de le chasser de son royaume ! « Quand il s'agit du trône, on ne connait plus de parents » dit Lætus [1]. On l'a vu en Allemagne lors de la guerre de trente ans, et peut-être même de nos jours. Faut-il citer maintenant des vers inspirés par les horreurs de la guerre de trente ans ? Il suffit de lire les détails donnés par Catherine de Géorgie à l'ambassadeur de Russie, pour comprendre que l'auteur avait en vue les massacres provoqués par les guerres de religion, quand il parlait des guerres intestines où le fils combattait contre le père, le frère contre le frère, où le sang coulait à flots, et où les soldats tuaient en guise de passe-temps comme après la prise de Magdebourg ! Et les vers de la reine de Géorgie qui rappellent le soulèvement de l'opprimé contre l'oppresseur, et les terribles représailles qui en résultent ! Tout cela est le tableau de la situation de l'Allemagne au XVII[e] siècle !

Il n'est pas jusqu'à la large part faite à la sorcellerie qui ne soit un effet du temps. Balbus croit à une vieille prophétie [2], Léon a foi dans un spectre, les conjurés font apparaître l'esprit infernal. Mais Wallenstein avait son astrologue Séni, il croyait à l'influence des astres, mais à l'époque il n'était question que de sorciers ! Combien en a-t-on brûlé sur un simple soupçon, depuis Jean Huss jusqu'à ceux que le poète dramatique Henri-Jules, duc de Brunswick, faisait exécuter avec une telle sévérité que les charniers qui entouraient sa capitale ressemblaient, a-t-on dit, à une petite forêt. On en brûlait tous les jours, tant ils avaient d'influence, tant on redoutait leurs pratiques !

C'est ainsi que Gryphius a mis des sorciers dans ses pièces ; s'il les avait oubliés, elles auraient été incomplètes, elles n'auraient pas été le reflet exact des opinions de son temps. Au lieu de cela, tout dans ses tragédies porte le cachet de l'époque où elles ont été composées : les nombreux passages que j'ai cités démontrent qu'on peut appeler ce drame, le drame de la guerre de trente ans.

[1] Papinien, acte II, 21.
[2] Voir Cedrenus, vol II, p. 63, et dans Léon l'Arménien acte I, 107-124.

Or, si nous résumons les principaux points que nous avons eu l'occasion de mettre en lumière, nous arrivons aux conclusions suivantes :

Le poète allemand a emprunté à ses devanciers la forme de la tragédie. Aux Grecs il a pris une contrefaçon du chœur, aux Romains le style, aux Hollandais la simplicité de l'intrigue, aux Français du XVIe siècle la marche de l'action. Quant à l'essence de la tragédie, il ne la doit à personne, c'est son œuvre, c'est sa création. Je ne retrouve dans le théâtre d'aucun pays l'idée d'une prédestination analogue à celle qui est la base de la tragédie de Gryphius. Le destin grec n'a rien de commun avec la conception de notre auteur. Dans quelle pièce trouverai-je l'équivalent du principe de Gryphius : le destin punit les coupables de leurs fautes, ou purifie les justes par la souffrance ? Dans quel théâtre la tragédie a-t-elle pour but exclusif de montrer le néant des choses de cette terre, chez quelle nation le tragique réside-t-il dans la représentation de la fragilité de la vie et de la patience stoïque que l'homme oppose aux malheurs qui l'accablent ? Où trouver la leçon qui se dégage de la tragédie de Gryphius : la dépréciation de la vie, la préparation continuelle à la mort, le panégyrique, l'exaltation de la mort ? Que dirai-je de cette conception de la Divinité devenue perceptible, matérialisée, en quelque sorte, qui dirige le monde d'une manière active, et provoque ou empêche par son intervention directe les faits et gestes de l'homme ? Mélange de pessimisme et de mysticisme, la tragédie de Gryphius est faite à l'image de l'esprit du poète ; sa tragédie, c'est lui, c'est son œuvre, elle lui appartient tout entière.

QUATRIÈME PARTIE

Influence de la tragédie de Gryphius sur le développement de l'esprit, du goût et du théâtre au XVII[e] siècle en Allemagne

CHAPITRE Ier

LE POÈTE TRAGIQUE AU XVIIe SIÈCLE EN ALLEMAGNE. — SITUATION INTELLECTUELLE. — SITUATION MATÉRIELLE. — DES OBSTACLES A LA RÉUSSITE DE LA TRAGÉDIE.

Le théâtre, les acteurs, le public. — La cabale. — Résultats sur le développement du talent de Gryphius et sur le progrès de la tragédie.

Gryphius avait donc créé la tragédie : restait l'exécution, car une pièce de théâtre que l'on ne représente pas est une œuvre morte. Au poète il faut un théâtre, des acteurs, un public.

S'il est vrai, en effet, que c'est aux représentations dramatiques que le goût du public se forme peu à peu, que les théories, les idées et les sentiments exprimés par les personnages sont pour les spectateurs une sorte de leçon en action, il est tout aussi incontestable que la représentation est pour l'auteur l'école où son talent se développe, se raffine, se perfectionne. C'est en face d'un public dont l'esprit s'épure chaque jour, dont, par conséquent, les exigences augmentent sans cesse, que l'écrivain apprend, en quelque sorte, son métier; un public difficile lui apprend à être difficile pour lui-même, et, s'il ne le fait pas tout entier, il est, du moins, le meilleur guide de son génie, et l'on peut affirmer que sans le contrôle du public, le talent le plus riche risque de rester inculte, ou de dépérir dans de stériles créations. Un homme de talent peut avoir la faculté créatrice à un haut degré ; s'il ne s'habitue pas à la mesure, ses œuvres ne seront jamais que les produits brillants d'une imagination riche, mais où le rêve tient plus de place que la réalité, où il manque ce qui seul fait les œuvres sérieuses: la proportion et l'harmonie.

Ces deux qualités maîtresses, c'est au contact du public que l'écrivain les acquiert. Il peut donc avoir à sa disposition théâtre

et acteurs ; si le public, j'entends le public connaisseur, n'existe pas, il ne créera jamais une œuvre qui défie la critique, parce que l'harmonie des détails, et, par suite, de l'ensemble, à laquelle on arrive par l'habitude et le travail, y manquera toujours. Sans public, le théâtre d'une nation est fatalement condamné à ne pas exister, ou du moins à végéter, sans public un auteur dramatique ne peut que difficilement mûrir son esprit.

A ce point de vue, je crois que rarement poète s'est trouvé dans des circonstances plus difficiles que Gryphius, à qui tout manquait à la fois : théâtre, acteurs, public.

En effet, le théâtre au point de vue matériel, c'est-à-dire de l'installation, n'a pas fait de progrès depuis le siècle précédent : de théâtre fixe, il n'est pas encore question en Allemagne au milieu du XVIIe siècle. Tandis qu'en 1398, les Frères de la Passion construisaient un théâtre à Saint-Maur-des-Fossés, qu'en 1442 le théâtre de la Trinité s'élevait à Paris, sans compter, l'installation de la Table de Marbre en 1550 pour les Confrères de la Basoche, tandis qu'en 1264, les confrères « del Gonfalone » donnaient des représentation au Colysée, tandis qu'en Espagne, en 1574, il existait un théâtre fixe, tandis qu'en Angleterre on bâtissait en 1576 « The Blakfriars », en Allemagne on ne peut en 1650 citer le nom d'aucun véritable théâtre.

On dit bien que Nuremberg en possédait un depuis 1550, mais il est démontré aujourd'hui que cette allégation est erronée. En 1612, on y jouait dans la « Marthakirche », et ce n'est qu'en 1628 que fut construite la salle connue sous le nom de « Fechthaus[1], » mais ce n'est pas un vrai théâtre. Sans doute, le landgrave de Hesse-Cassel, Maurice, avait fait construire à la fin du XVIe siècle, ou au début du XVIIe une salle de spectacle appelée « Othonium »[2], sans doute le duc Henri-Jules de Brunswick avait un théâtre dans son palais, mais c'était pour leur usage personnel, pour leur agrément : ce n'étaient pas des théâtres publics. Jusque là on était donc réduit à jouer sur les places, dans les salles des châteaux, dans les cours des hôtels.

[1] Cf : Schweitzer, Étude sur Hans Sachs, p. 350, et Genée, Lehr— und Wanderjahre des deutschen Schauspiels, p. 182.

[2] Voir : Tittmann, Schauspiele aus dem sechzehnten Jahrhunderte, 2 vols, Leipzig, 1868, (Introduction), et Rommel, Geschichte von Hessen, vol VI, livre 5.

La Suzanne de Rebhun fut jouée sur la place publique de Kahla, d'autres pièces étaient représentées dans les gymnases. Dans les vingt premières années du XVII[e] siècle, on jouait au théâtre académique de Strasbourg des pièces traduites du grec sous la direction de Spangenberg et de Frœreisen. Du temps de Gryphius il n'y avait de théâtre ni à Glogau, ni à Breslau, où le premier théâtre fixe ne fut construit qu'en 1677 ; encore n'était-ce qu'une simple salle de bal qui servait à l'occasion de théâtre. Gryphius n'avait donc pas de théâtre à sa disposition.

Or, les acteurs lui faisaient également défaut. Cette profession était, en effet, peu lucrative alors, et surtout peu recherchée en raison de l'hostilité déclarée de l'église à l'égard des comédiens. A la fin du XVII[e] siècle elle leur refusait encore les sacrements [1]. Aussi ne trouve-t-on guère d'acteurs de profession à cette époque en Allemagne. Au XVI[e] siècle c'étaient des ecclésiastiques, des maîtres d'école, des artisans, des bourgeois qui faisaient fonction d'acteurs [2]. Des nobles même ne dédaignaient pas, à l'occasion, de jouer des pièces dans leurs châteaux. Les rôles de femmes étaient tenus par des hommes ou par des enfants [3]. A Augsbourg les « Meistersænger » jouaient également des pièces ; mais nulle part il n'y avait de véritables acteurs.

C'est dire que les représentations étaient presque toujours données par des comédiens improvisés qui jouaient sans talent et sans goût des pièces qu'ils paraissaient régulièrement avoir oublié d'apprendre. Gervinus cite quelque part un acteur qui s'embrouilla tellement dans un de ses rôles qu'il fallut interrompre vingt-cinq fois la représentation afin de lui permettre de se retrouver ! Les « Meistersænger » eux-mêmes n'étaient guère supérieurs aux autres. C'étaient de simples artisans qui, à force de le répéter, finissaient tant bien que mal par retenir un rôle, et le débitaient avec toute la gaucherie qu'ils tenaient de leur métier ordinaire. Leur déclamation était lourde, et leur jeu trahissait toujours leur industrie !

Il faut lire « Peter Squenz » de Gryphius, pour se faire une idée de ces acteurs, qui avaient dans leur répertoire une foule

[1] Koberstein, vol. II, p. 246.
[2] Mone, Altdeutsche Schauspiele, Leipzig, 1841, p. 141 ; Palm, Rebhuns Dramen, p. 177.
[3] Flœgel, Gervinus, Mone.

de pièces, mais, en réalité, n'en savaient qu'une, et encore ne pouvaient la jouer jusqu'au bout sans de nombreux accrocs. Squenz paraît tout heureux de n'en compter que quinze dans celle qu'il représente devant un auditoire choisi ! Tout le reste était à l'avenant ; Suzanne se baignait dans un bassin sur la place publique aux yeux de tous les assistants, et dans la tragédie d'Holopherne, Judith coupait vaillamment la tête à un veau qui représentait le général endormi !

Au XVII[e] siècle la situation n'avait pas beaucoup varié. Ce n'est guère qu'aux représentations des Anglais que l'on se trouvait en face d'acteurs de profession, capables de produire une impression réelle sur les auditeurs.

Les acteurs anglais ont séjourné en Allemagne depuis 1590 jusqu'en 1692, car on conserve de cette époque à la bibliothèque de Breslau le programme de la représentation du « roi Lear » donnée par une troupe anglaise. Mais ils avaient leur répertoire à eux, et ne jouaient pas de pièces en vers; on n'en trouve aucune dans les collections de 1620, 1624 et 1630. De plus, ils n'ont pas joué une seule fois, nous l'avons vu, à Breslau ou à Glogau du vivant de Gryphius. Non pas qu'ils se soient cantonnés dans une région particulière de l'Allemagne; nous savons, au contraire, qu'ils l'ont sillonnée dans tous les sens. Cependant les représentations sont rares pendant la guerre de trente ans, le deuil général s'oppose à ces réjouisances, et l'on n'y songe guère que dans des circonstances exceptionnelles comme lors du mariage du landgrave Georges de Hesse-Darmstadt avec la princesse Sophie de Saxe. (Torgau 1627) Les représentations cessent aussi dans les écoles [1], et dans les villes on refuse aux comédiens l'autorisation de jouer : ainsi à Nuremberg en 1623, à Strasbourg en 1626 et en 1628 [2]. Il n'y a donc ni acteurs, ni théâtres à cette époque, car la première troupe allemande complète date de la fin du siècle, c'est celle de Weltheim.

Mais le poète avait une ressource ; c'étaient les étudiants des gymnases qui possédaient un théâtre. On leur permettait dans les grandes occasions d'y donner des représentations. Inutile de dire que ces acteurs de rencontre ne pouvaient prétendre à produire les

[1] Gervinus, Gœdeke, Grundriss, vol. II, p. 479.
[2] Voir : Creiznach, Die Schauspiele der englischen Comœdianten in Deutschland, p. 10, 11.

mêmes effets que les Anglais. Un exercice de déclamation, de mémoire, de maintien, un remède à l'émotion, voilà ce que le recteur du gymnase voyait dans le rôle dont il chargeait chaque élève.

Tels étaient les acteurs que le poète tragique pouvait avoir à sa disposition..... quand il était bien en cour.

Mais le public dira-t-on ? il ne devait pas manquer. On écoutait bien les Mystères, quoique tout le monde les sût par cœur, et que le dernier des auditeurs fût en état de souffler son rôle à l'acteur en cas d'embarras ; on devait donc suivre avec d'autant plus d'attention les pièces nouvelles. La curiosité insatiable était, d'ailleurs, le « péché mignon » de l'époque... Eh bien ! c'est là une erreur profonde, car le public faisait défaut. La masse du peuple n'assistait pas aux représentations tragiques, et la situation était la même que pour les drames d'école du XVIe siècle. Ce que l'auteur d'Helvetiogermani disait dans sa préface [1] du public d'alors, s'applique fort bien à celui du XVIIe siècle ; la tragédie en vers, sans éléments comiques, n'est pas son fait. On le savait si bien qu'on se gardait soigneusement de l'admettre aux représentations. La préface de Papinien le démontre. Les élèves du gymnase de Breslau jouèrent la pièce de Gryphius devant la masse du public « mixti civibus exteri » dit l'auteur. Cela prouve que ce public n'était pas habituellement invité aux représentations.

Restait donc l'élite de la société, c'est-à-dire les savants et les lettrés comme auditeurs ordinaires des tragédies, car ils étaient seuls capables de les comprendre, et d'écouter jusqu'au bout les tirades ampoulées de Balbus et les sentences de Papinien. Jouez sur la place publique les tragédies de Gryphius, vous ne trouverez pas d'auditeurs ; où pouvait-on les

[1] Weil das Stück lateinisch wird verhandelt,
So murren die die Sprache nicht verstehn,
Belfern die Weiber, lærmen Mægd' und Knechte
Wurstmacher, Fleischer, Schmied' und andre Zünfte,
Und fordern laut in deutscher Sprach' ein Stück.
Da man dies nicht gewæhrt, so ziehen sie
Seiltænzer, Gaukler, Taschenspieler und
Dergleichen Volk uns unverhohlen vor.

Mettez des alexandrins allemands à la place des phrases latines, et la situation sera la même.

jouer ailleurs que dans les théâtres des gymnases, dans les grandes salles des églises, et avec quels acteurs, si ce n'est avec les élèves de ces gymnases? Quelle différence avec le public de Londres, qui assistait régulièrement à toutes les représentations des pièces de Shakspeare!

Aussi les tragédies de Gryphius, car elles ont toutes été représentées [1], n'ont-elles jamais été jouées que par des élèves.

Léon l'Arménien a été joué à Breslau. Outre le témoignage de Gryphius lui-même, [2] nous avons celui de Lohenstein [3] et celui de Christian Gryphius, le fils du poète. Catherine de Géorgie a aussi été jouée à Breslau [4], et au gymnase de Halle en 1666 [5]. Cardenio a été représenté à Breslau [6]. Il en est de même de Papinien, comme le démontrent les lettres d'invitation de 1660. Cette pièce eut beaucoup de succès; un ouvrage d'Arletius intitulé [7] : « Ueber die Verdienste der evangelischen Gymnasiorum zu Breslau um die deutsche Bühne », dit qu'elle fut jouée sept fois à l'Église Ste-Élisabeth. Sept représentations, c'était beaucoup alors. Les pièces traduites par Gryphius[8] ont été aussi jouées par les élèves du gymnase de Breslau, la seconde en 1652, la première en 1658 [9]. Je n'ai pu trouver nulle part d'indication pour les représentations de Stuart. Le 9 mars 1656 [10], des acteurs anglais jouèrent à Windsheim une pièce intitulée : « Ch. Stuart, roi d'Angleterre, fait prisonnier par son parlement et décollé (*decollirt*) par la hache[11].» Richter prétend que la tragédie publiée par Tittmann, et dont j'ai donné l'analyse, est celle jouée par les Anglais, mais il ne dit pas sur quels arguments il base son opinion. C'est la seule pièce de Gryphius — s'il s'agit de sa pièce — qui ait été de son vivant jouée par de véritables acteurs. Il faut attendre

[1] Tieck : Deutsches Theater, Berlin, 1817. Vol. II, p. 7.
[2] Préface latine de Papinien.
[3] Préface d'Ibrahim Bassa.
[4] Préface de Papinien.
[5] Palm, préface de Catherine de Géorgie.
[6] Palm, préface de Papinien.
[7] Breslau, 1761.
[8] Felicitas et die Gibeoniter.
[9] Palm, préface de Papinien d'après Arletius.
[10] Cohn, Shakspeare in Germany, p. 103.
[11] Voir aussi Tittmann — Dramatische Dichtungen von Gryphius p. 36, et un article de Richter dans l'Encyclopédie d'Ersch et Gruber, Leipzig 1875, p. 389. Volume Grün-Guano.

jusqu'à la fin du siècle avec Weltheim pour les trouver dans le répertoire de troupes complètes sous la direction d'un principal. Un passage de la préface du Caton mourant de Gottsched[1], nous montre qu'en effet au début du XVIII[e] siècle on jouait en public dans des théâtres les tragédies de notre auteur. Il résulte de tous ces détails que Gryphius avait à lutter contre les plus grands obstacles : il lui manquait une scène, des acteurs, un public : il était donc dans les conditions les plus difficiles pour réussir.

Mais, dira-t-on, il avait un public, il avait une sorte de théâtre à sa disposition, il avait pour acteurs les élèves du gymnase.

Oui, mais — chose à prévoir — il ne tarda pas à être privé et de l'un et de l'autre.

En effet, le théâtre à l'école, au Magdaleneum[2], ou à Ste-Élisabeth, c'est-à-dire en présence du clergé de la ville, qui voulait bien prêter l'église pour les représentions, constituait pour Gryphius un sérieux danger. Là il avait toujours à craindre l'intolérance bien connue du clergé et d'une partie des savants. Un passage sur la religion ou sur la politique mal interprété, une situation de la pièce, les sujets eux-mêmes, des allusions au temps présent, un simple détail, pouvait faire naître des scrupules de conscience chez les spectateurs et provoquer de leur part des protestations qui auraient eu pour effet de le priver du même coup des acteurs, du théâtre et du public. La situation était donc des plus difficiles, et la catastrophe redoutée ne tarda pas à se produire... un ordre supérieur interdit brusquement aux élèves du gymnase de jouer les pièces de notre auteur. N'ayant plus d'acteurs, plus de théâtre, plus de public, il fut condamné au silence, et ce silence dura onze ans, de 1648 à 1659, jusqu'au moment où, le veto levé, les élèves purent de nouveau, sous la protection de l'autorité, jouer ses tragédies.

Il est intéressant de rechercher les raisons de cette espèce d'ostracisme qui vint subitement frapper le poète, et condamner, en quelque sorte, son œuvre naissante à la ruine.

Et d'abord, d'où vint l'attaque ? Question difficile à résoudre, à laquelle on trouve cependant une demi-réponse dans la

[1] Voir page 447.
[2] Nom du gymnase de Breslau.

préface latine de Papinien. L'auteur y parle d'un personnage important, et de calomnies lancées contre sa personne. Quel était cet homme, « in omni genere studiorum quam maxime versatus ac judicii insigniter eminentis [1] » ? Appartenait-il au clergé ou au monde des savants ? Palm [2] a cru le retrouver dans la personne d'Ananias Weber, pasteur principal de Ste-Élisabeth, ou d'Elias Major, recteur du gymnase de Breslau [3]. D'ailleurs, le nom importe peu, l'essentiel c'est l'accusation dirigée contre les premières pièces de Gryphius : « quas juvenis scripseram tragœdiæ, accusabat ». Cette accusation était sans doute grave, car le personnage demandait la destruction des pièces incriminées « quod obliterari cuperet, » attendu qu'elles pouvaient attirer des calomnies et des dangers à l'auteur « quæ calumniam vel mihi periculum creatura viderentur, » dit Gryphius [4]. Que reprochait-il à ces tragédies ? « Expetibiliores optavit » dit encore Gryphius. Cette raison n'est guère claire. Cependant le personnage obtint gain de cause, puisqu'on interdit la représentation des pièces de notre poète, qui ne réussit qu'après de longues années à faire lever l'interdiction.

Or, un fait remarquable se produisit alors. On soumit les pièces au jugement de tout le public. Voici les paroles de Gryphius à ce sujet : « Circumdedistis eisdem et famam, dum permisso publicè arbitrio, theatrum illæ apud vos conscenderent, ac misti civibus exteri, adgemerent Leoni, illacrumarentur Catharinæ, suspicerent Felicitatem. » La cause du poète triompha « vos judicio exemtas absolvistis » et l'on joua désormais ses pièces sans encombre. J'ai cité ces détails, parce que je crois qu'ils peignent bien la tournure de l'esprit du temps : je vais maintenant essayer d'expliquer l'origine des scrupules du rigide censeur, qui attira sa disgrâce à Gryphius.

Avant tout une question de personne. Disons-le tout de

[1] Préface de Papinien.
[2] Avant-propos sur Papinien.
[3] Sur Elias Major, consulter dans les poésies de Fleming : Poetische Wælder, l. IV, 7 (1631), quatre pièces latines, citées vol. II, p. 825, et dans le même volume, Beilage IV, Glogeri Poemata, no 19, 1636 (Édition Lappenberg).
[4] Préface de Papinien.

suite, Gryphius passait, de son temps, pour un homme de religion douteuse. Nous savons qu'un de ses ouvrages « De igni non elemento » fut brûlé par la main du bourreau ; c'est, du moins, ce qui paraît ressortir d'une épigramme :

Weil an dem Feuer ich mich, wie man schwermt, verbrochen,
Hat man mit Feuer, sich an meiner Schrift gerochen [1].

Il y soutenait que le feu n'était pas un élément :

Weil ich, dass Feuer nicht ein erster Leib, bewehrt.

Cette opinion suffisait pour donner une fort mauvaise idée de ses théories. De plus, en 1644, il enseignait la chiromancie à Leyde, et il avait écrit un traité « de Spectris [2] » que bien des personnes avaient lu, bien qu'il n'eût pas été publié. Il était donc « mal noté », et ce qui le ferait croire, c'est que de son vivant il ne reçut jamais la moindre distinction honorifique de la cour impériale de Vienne. En 1637, sa description de l'incendie de Fraustadt lui avait causé des désagréments, et depuis il avait pu froisser sans le vouloir le gouvernement impérial, et s'attirer ainsi une sorte d'hostilité sourde de sa part. En outre, il était luthérien, attaché à la confession d'Augsbourg, dans un pays gouverné par des catholiques : il ne faut donc pas s'étonner que, malgré toutes les précautions qu'il prenait pour éviter toute critique, il ait pu être vu d'un mauvais œil par la cour de Vienne, et qu'il ait suffi d'une peccadille pour qu'on fît retomber sur le poète la mauvaise humeur qu'on nourrissait contre l'homme ?

Mais quelles sont les tragédies qui ont pu l'exposer ainsi aux rigueurs de l'autorité ?

« Quas juvenis scripseram tragœdiæ » dit-il dans la préface de Papinien. Ce serait donc ou Léon l'Arménien, ou Catherine de Géorgie, ou Cardenio ou Stuart, car Papinien ne date que de 1660. Je crois que l'orage a été déchaîné par Catherine de Géorgie et par Stuart. C'est ce que semble indiquer la préface des deux pièces en question.

Si je comprends bien un passage de la préface de Catherine de Géorgie, un ami peu délicat aurait essayé de dérober au poète le manuscrit inachevé de la pièce, et aurait en-

[1] Livre II, 79.
[2] Voir les notes de la page 360.

suite formulé contre lui et le sujet des accusations graves.

Voici les paroles de Gryphius : « Ein in diesem Stück nicht gar zu treuer Freund, mir solche... noch behafftet mit dem Unlust ihres Kerkers zu entführen gesucht. Sie ist grœsser als dass sie ein ige Verlæumdung anspeien kœnne, wiewohl man. als sie noch bei mir *verborgen* gewesen, ich weiss nicht wie, diese, *die Christus Gottheit* mit ihrem Sterben *ehrt*, *entehren* wollen. »

Ces mots indiquent bien qu'une accusation avait été portée contre lui, mais ils n'en font pas entrevoir exactement la nature.

La préface de Stuart est plus explicite ; elle me paraît de nature à jeter une vive lumière sur la question.

J'y lis en effet, les lignes suivantes : « Fuere qui censerent imprudentem me, haud tantum nimis e propinquo, sed quasi ipso parricidii momento sontes arguere. Alii stilo nimis acri, signum quasi ultionis dare contendebant, absit enim illos ut morer queis flagitii æstimium inerat. »

Là l'accusation est formulée nettement : on reprochait à l'auteur d'avoir pris un sujet d'actualité, de faire leur procès à ceux qui avaient condamné le roi, de provoquer par la vivacité du style à la vengeance, enfin d'avoir écrit un ouvrage malhonnête (flagitium).

Mais il y a un autre document qui peut aussi nous fournir une indication. Dans la préface du IV[e] livre des Odes, je trouve les notes suivantes : « Ce qui m'a décidé à publier ces vers, c'est que Stuart, que j'ai toujours cherché à garder pour moi seul, est tombé entre les mains de nombreuses personnes et même de princes. Aussi, comme je m'imagine que ce qui s'est passé hier pourrait encore se passer aujourd'hui, et qu'on serait peut-être tenté, en lisant ces feuilles, de se poser d'étranges questions *sur ma personne, ma manière d'écrire, et le but de l'ouvrage*, je les publie [1]. »

Rapproché de la préface de Stuart, ce passage donne, à mon avis, la solution de la question. « Scripto calumniam vel mihi

[1] « Hat mich hierzu veranlasset, dass unlængst mein Carolus, den ich jederzeit an mich zu halten begehret, wider mein Vermuthen in vieler, ja auch fürstlicher und vortrefflicher Personen Hand gerathen ; derowegen ich mir einbilden muss dass eben so wohl heute geschehen kœnnen, was sich gestern zugetragen und dürffen sich etliche bey Ubersehung dieser Blætter verwundern über mir, über der Art zu schreiben und über dem Wercke selbsten. » (Édition de Stuttgart, Poésies lyriques, p. 283).

periculum creatura » dit Gryphius dans la préface de Papinien. On critiquait le sujet, le style et le but de la tragédie, on s'attaquait à sa propre personne. Cette pièce qui circulait sans être imprimée augmentait encore la défiance : on se persuadait facilement que l'auteur avait des intentions secrètes, et que, pour ce motif, il ne la publiait pas. Si à ces soupçons on ajoute ceux qu'avait provoqués Catherine de Géorgie *défigurée*, si l'on se rappelle que le sujet en était emprunté aussi à l'histoire contemporaine, on comprendra l'émotion qui a dû s'emparer de certains esprits. En raison des doutes que l'on avait sur la religion de Gryphius, on a dû bien vite le regarder comme un athée. De même les théories de Stuart ont pu paraître frondeuses ou provocantes; on a pu croire que Gryphius cherchait à soulever l'Allemagne en insistant avec tant d'énergie sur la solidarité des rois, et il a passé aussitôt pour un agent provocateur. La guerre de trente ans venait à peine de se terminer; on a sans doute craint d'en voir se rallumer une autre, et on a fermé la bouche au poète en défendant aux élèves du gymnase de Breslau de jouer ses pièces *à lui*, car en 1652 ils jouèrent Felicitas et en 1658 die Gibeoniter, traduites la première de Nicolas Caussin et la seconde de Vondel.

Enfin, si nous nous rappelons que son silence a duré 11 ans, que Papinien date de 1659 et Stuart de 1648, il semble qu'on peut admettre comme démontré que c'est Stuart qui lui a valu la sentence qui l'a frappé.

Je crois, d'ailleurs, qu'on a trouvé à redire à ses quatre premières tragédies : les idées ont pu en paraître un peu avancées, et les scrupules ont porté sur la religion, la morale et la politique, la politique surtout.

Scrupules religieux? Il ne faut pas aller bien loin pour trouver matière à froissement. Que l'on se souvienne de la tirade de la Religion au IVe acte de Stuart, et l'on verra tout le parti qu'un membre influent du clergé pouvait en tirer contre celui qui osait dire que la religion était cause de tous les maux, et le manteau dont on couvrait les vices les plus honteux. De même, un passage de la préface de Léon l'Arménien a pu paraître étrange. « Non seulement en Europe, en Asie, en Afrique, mais encore en Amérique le fléau est aussi commun qu'en Allemagne, et sous l'apparence de la religion on commet des

crimes affreux et toute sorte d'infamies [1]. » Faut-il un autre exemple ? Je l'emprunte encore à un passage de Léon l'Arménien où Nicander blâme l'ingérence du clergé dans les affaires de l'État, et le représente comme une collection de gens avides du pouvoir, qui cherchent à influencer les princes, et les poussent à des actes contraires à l'intérêt public [2]. En fallait-il davantage pour qu'un fougueux pasteur se sentît profondément blessé, se crût dans sa conscience obligé de prévenir le péril qui menaçait l'Église, et ait poursuivi avec obstination la suppression de ces jeux corrupteurs ? Les lettres théologiques de Lessing lui ont bien valu les attaques d'un pasteur de Hambourg !

A côté de ce premier motif, j'en trouve d'autres. Cette espèce d'intervention de la Divinité ou du démon dans tous les actes de la vie, a pu aussi être interprétée comme une hérésie religieuse. Dans la préface de Léon l'Arménien, le poète avait dit à propos des spectres et des apparitions d'esprits : « Il ne faut « pas regarder comme frivoles les dires de Zonaras et de Cedrenus, et les idées que nous leur empruntons [3] ». En écrivant ainsi, il avait l'air de faire une sorte de profession de foi. C'était là la théorie du traité « de Spectris » ; et il est certain qu'elle a dû paraître étrange à bien des personnes.

Enfin, je crains bien que le rôle qu'il fait jouer à la Divinité, qui frappe les innocents et laisse triompher les méchants, n'ait soulevé de violentes critiques. De plus, tout ce monde de sorciers qui s'agite autour des personnages de la tragédie, cette évocation de l'esprit infernal dans Léon l'Arménien, tout l'attirail de la sorcière Tyche dans Cardenio, les détails des cérémonies infernales, les personnifications de la vie et de la mort dans Catherine de Géorgie, le chœur des hérétiques dans Stuart, tout cela a pu paraître d'une religion douteuse au susceptible personnage dont nous avons parlé. Il y a trouvé plus de sorcellerie que de religion réelle, il a entrevu dans l'auteur une

[1] « Nicht nur Europa, gantz Asien und Afrika werden für ein Beispiel dieser Wahrheit wol hundert geben, und in der neuen Welt ist diese Pest so wenig als bei uns neue, unter dem Schein des Gottesdienstes ungeheure Mord und Bubenstück ins Werk zu richten. »

[2] Acte III, 199-204.

[3] « Darff derowegen niemand für gantz eitel halten was gedachte Zonaras und Cedrenus und wir aus ihnen von etwa dergleichen Buch erwæhnen. »

sorte d'hérétique, ou tout au moins un homme dont les idées n'étaient pas très orthodoxes, et il a aussitôt poussé le cri d'alarme.

A ce scrupule religieux s'est peut-être ajouté un scrupule de morale.

Deux des tragédies de Gryphius ont pour base l'amour en tant que passion d'un sexe pour l'autre. Peindre cette passion dans des pièces représentées devant le public des écoles, n'était-ce pas lui faire entrevoir trop tôt des détails qu'il n'est pas mauvais qu'il ignore ? La peinture du délire des sens, tel qu'il se manifeste dans le rôle d'Abbas ou de Célinde a pu paraître dangereuse. On n'était pas habitué à jouer dans les écoles des pièces où l'amour passion jouait un rôle ; c'était là une innovation hardie, qui a dû certainement soulever bien des critiques. Ajoutez à cela certaines scènes de Cardenio par exemple celle où la pseudo-Olympia déclare à Cardenio son amour adultère, ou bien celle où Cardenio se jette aux genoux d'Olympia, certains détails de cette pièce et de Catherine de Géorgie, et vous aurez une idée des scrupules qu'ont pu faire naître ces pièces comme sujet et comme exécution.

Je ne crois pas cependant que cette raison ait suffi pour amener le résultat que l'on connaît, car en 1625, on jouait au gymnase de Tübingen une pièce intitulée « Emma Portatrix » dont le fond et les situations sont du dernier scabreux [1], et nous savons que les élèves du gymnase de Breslau ont joué à Ste-Élisabeth l'Agrippine de Lohenstein qui offre des scènes autrement libres que tout ce que dans ses comédies Gryphius a écrit de plus léger.

Par contre, le dénouement des tragédies a bien pu produire un effet fâcheux.

Vous représentez, aura-t-on dit, l'écrasement du bien par le mal, vous dites que la vertu n'est jamais récompensée. Vous peignez la mort sous des couleurs attrayantes, la vie sous un jour affreux, vous prêchez le dégoût de la vie : autant de choses blâmables, malgré les théories de la soumission à Dieu que vous étalez dans vos pièces. Et puis, vous profanez l'église, vous profanez le champ du repos en y

[1] Voir l'ouvrage de M. Kerckhoffs — Daniel Casper von Lohensteins Trauerspiele, Paderborn, 1877, p. 71.

transportant la scène de vos tragédies. Voilà des réflexions que notre personnage a certainement dû faire. C'est déjà beaucoup ; mais, à mon sens, ce qui a fait le plus de tort à Gryphius, c'est la politique qu'il a introduite dans ses pièces.

Qu'on se rappelle les maximes que l'on trouve si souvent dans Léon l'Arménien, dans Catherine de Géorgie et dans Stuart. Vous vantez la politique de l'audace, de la ruse, de l'hypocrisie, de la violence, vous prêchez le mépris des lois, le mépris de la royauté, vous approuvez l'assassinat, vous déclarez que l'on peut toujours se débarrasser d'un maître qui gêne, vous proclamez le droit du glaive, vous détournez des souverains l'obéissance et le respect qui leur sont dûs, vous encouragez la rébellion, en un mot, vous minez la société : ce sont là des reproches que l'on a pu faire au poète.

Que l'on n'oublie pas que la politique était chose toute nouvelle au théâtre, et que Gryphius est le premier qui en ait mis dans la tragédie. Faut-il s'étonner que quelques esprits chagrins aient été offusqués de ces théories qu'on entendait au théâtre pour la première fois, et qu'ils aient voulu protester contre ce qui leur paraissait une provocation à l'émeute ? Ils prenaient trop à la lettre les opinions des héros tragiques.

Stuart est rempli de politique; c'était la politique du moment que le poète mettait sur la scène, c'était encore la religion qui faisait avec la politique tout le fond de la pièce. Le sujet était brûlant, car la préface nous apprend que la tragédie fut composée quelques jours à peine après l'exécution de Charles : « vix condito in hypogæum regis cadavere.» C'était là une œuvre de passion, Gryphius le dit lui-même « poema quod... sceleris horror expressit, » et comme toutes les œuvres de ce genre, elle risquait de ne pas toujours tenir exactement compte de la vérité. Les documents lui manquaient ; il a donc écrit sa pièce sans trop s'inquiéter de l'histoire : il a fait de Charles un martyr, et de ses ennemis une troupe de scélérats. Cette protestation, car c'en est une, contre la révolution d'Angleterre, était trop vive pour passer inaperçue, c'était remuer les passions de tout un peuple, c'était adresser une sorte de provocation au gouvernement anglais dans la personne de ses représentants que l'on transportait encore vivants sur la scène, et qui y exprimaient les théories les plus violentes.

Enfin, il peut se faire que l'autorité ait vu des allusions trop évidentes à la situation de l'Empire et aux événements

du temps dans les pièces incriminées. Ces allusions que j'ai citées plus haut, étaient, à l'époque, encore plus transparentes qu'aujourd'hui ; il n'est donc pas étonnant qu'on les ait saisies au passage, et qu'on ait voulu punir l'auteur de sa témérité.

Les Athéniens ont bien puni Phrynicus, qui osa un jour mettre sur la scène un fait d'actualité ; ils ont bien accusé Eschyle de profanation religieuse ! Après cela, il paraît tout naturel que les représentations des tragédies de Gryphius aient soulevé des protestations.

En Hollande, Vondel rencontrait des obstacles analogues, il ne pouvait pas toujours faire jouer ses drames : le pasteur Wittewrongh interdisait à ses paroissiens d'aller entendre n'importe quelle pièce ! [1]

Tels sont les motifs qui ont pu, à mon avis, faire interdire la représentation des pièces de Gryphius. Les conséquences de cette interdiction, ont été on ne peut plus funestes au poète ; on a entravé ainsi le développement de son talent, et, par suite, tout progrès de la tragédie.

[1] Brandt, Étude sur Vondel ; Jonckbloet, vol. II, p. 278.

CHAPITRE II

La tragédie de Gryphius et le goût du temps.

Du goût allemand au XVIIe siècle. — Les sociétés de langue : résultats sur la formation du goût. — Influence du goût des savants sur celui de Gryphius.

Gryphius avait, au point de vue matériel, à lutter contre de sérieux obstacles; or, au point de vue intellectuel, les difficultés n'étaient pas moindres.

Une circonstance, en effet, qui aurait dû le servir, a encore tourné contre lui: je veux parler du goût de son public ordinaire, les savants et les lettrés. Le goût des savants n'est pas formé, et l'Allemagne subit, d'après la contrée, une influence différente, suivant que les théories littéraires d'une école prévalent plus ou moins dans le moment. C'est d'abord la « Frugifère » cette contrefaçon des académies italiennes, qui prétend détenir le monopole du bon goût et, pour en donner une preuve évidente, devient une succursale de l'hôtel de Rambouillet, et rivalise d'affectation avec les beaux parleurs qui tenaient bureau d'esprit dans le salon de Julie d'Angennes. A côté de ce goût officiel, se développe le goût hollandais, que nous connaissons bien. Si l'on fait leur part à Aristote, à Scaliger et à Sénèque, il ne reste de hollandais que le nom. C'est une réminiscence du passé, brillante, sans doute, mais qui a le défaut de toutes les réminiscences, c'est de faire regretter davantage ce qui n'existe plus, ce qui ne saurait revivre. Opitz patronne ce goût, chose fort naturelle, car toute sa littérature à lui n'est qu'une vaste réminiscence. Enfin les représentations du « Liebeskampf », et les traductions des pastorales importent en Allemagne un autre goût: le culte du clinquant italien et de la fadeur espagnole.

Mais bientôt la « Frugifère » fait naître d'autres sociétés littéraires: c'est l'ordre des « Cygnes de l'Elbe » c'est la société des « bons Allemands », c'est l'ordre des « Bergers de la

Pegnitz ». Chaque société a son goût spécial, qui, naturellement, a la prétention d'être le seul bon. Or, toutes ces sociétés, excellentes en théorie, ont été absolument funestes au développement du goût national. Avec leurs tiraillements, leurs rivalités mesquines, et, disons-le aussi, avec leur pédantisme, elles ont abouti à un résultat absolument négatif. Non seulement elles n'ont rien fait pour la culture intellectuelle, mais elles ont retardé l'avénement d'un goût uniforme, nettement déterminé. Ce que l'école de Hambourg considérait comme de bon goût, était l'objet des railleries de la « Frugifère », ce que la « Frugifère » admirait, la société de Nuremberg n'avait pas de mots assez forts pour le dénigrer. La « Frugifère » en Saxe, le goût hollandais en Silésie, l'esprit italien à Nuremberg, le purisme affecté et la pédagogie littéraire à Hambourg, faut-il s'étonner que les Allemands aient fini par ne plus savoir ce que c'était que le goût vrai, et qu'ils aient été ballotés pendant tout le siècle d'une école à l'autre sans jamais savoir se fixer ?

Tel était l'état du goût, lorsque notre poète fit jouer ses pièces : parmi son public, il y avait peut-être autant de théories différentes que de personnes. C'est pourtant là le public qui devait apprécier ses tragédies, c'est pourtant ce goût qui devait former le sien, qu'il devait lui même contribuer à polir et à perfectionner. Or, quelle influence salutaire de pareils esprits pouvaient-ils exercer sur le talent de Gryphius? Aucune; par contre, ils pouvaient lui être extrêmement funestes.

En effet, il était un point sur lequel les théories de toutes les écoles étaient d'accord; le culte du mot et des images, l'engouement pour la rhétorique. Danger terrible pour Gryphius, pour peu que la tournure de son esprit le portât de ce côté. Or, c'était précisément le cas ; il partageait la passion générale pour le style orné, mis à la mode par Opitz. Faut-il s'en étonner quand on songe qu'ils ont été tous deux à la même école en Hollande? Gryphius s'est donc d'autant plus aisément laissé dominer par le goût de ses contemporains qu'il partageait lui-même leurs idées sur ce point : c'était fatal, car le goût du public déteint toujours sur celui de l'écrivain. Quel est l'auteur qui n'en tient pas compte ? A ce point de vue, Gryphius ne fait pas exception à la règle. Il tenait à l'approbation de son public, à l'estime des savants ; un passage de la préface de Léon l'Arménien à propos de l'amour que certains

de ses contemporains regardaient comme indispensable dans la tragédie le prouve: il a bien soin d'annoncer que dans sa prochaine pièce (Catherine de Géorgie) il donnera amplement satisfaction à ce goût. Si en outre, nous nous rappelons que l'on représentait les drames dans les écoles, que le but de toute poésie était, à l'époque, de donner une leçon, de mêler l'utile à l'agréable, nous comprenons que le poète a écrit en vue de réaliser ce double but: son style est fleuri, de tous ses drames ressort une leçon de morale. Il a donc adapté son drame aux exigences du temps: c'est de la morale embellie par la rhétorique.

Le drame tel que le comprenaient les savants de l'époque n'est qu'un long défilé de personnages qui dissertent et moralisent sans interruption sur un sujet quelconque, qui plaident le pour et le contre, et visent plus à l'éloquence qu'à la vérité. Tous ces caractères, nous le savons, se retrouvent dans les tragédies de Gryphius; de là leur uniformité comme fond et comme forme, de là le rôle prédominant de la morale et du plaidoyer, de là les tirades ampoulées et les maximes qui reviennent périodiquement comme un motif dans un morceau de musique, sur lequel le musicien brode des variations plus ou moins heureuses, mais qui ont toujours le même défaut, c'est d'être monotones. Toutes ses pièces se ressemblent, c'est toujours la même idée fondamentale à mettre en relief, cela c'est le « Leitmotiv », c'est le thème, le reste c'est le remplissage.

Or, cet amour de l'amplification qu'il a emprunté à ses contemporains a encore contribué à développer le mauvais goût naturel du poète. Ses tragédies reflètent le goût de l'enflure, c'est le règne du mot, non pas de l'innocent mot ordinaire qui représente une idée, mais bien du mot perfide, qui ne veut rien dire, du mot à effet, savamment composé, étincelant comme une fusée, que l'on n'a pas le temps de comprendre tout entier à l'audition, et qui n'en paraît que plus beau, que plus profond, que plus trouvé. On ferait un dictionnaire avec les mots composés toujours pompeux qui ornent les vers de Gryphius aux grands moments. J'allais dire que l'épithète fait tout le vers, que la pensée du poète est tout en épithètes. Qu'on en juge par un seul vers que je prends au hasard :

Du schwefellichte Brunst der donnerhaften Flammen [1].

[1] Léon l'Arménien, acte V, 171.

Qui pourrait rendre exactement en français ce vers où chaque substantif est en quelque sorte repoussé par une épithète inédite et frappante « sinnreiche Beiwœrter » comme dit Harsdœrfer. Le vers de Boileau à l'adresse de Chapelain :

De ce sourcilleux roc l'inébranlable cime

est une imitation parfaite du vers de Gryphius : la critique convient aussi bien au poète allemand qu'au poète français. C'est pour ce genre de vers que Gœthe a dit dans Faust : « Quand les idées manquent, un mot trouve toujours sa place[1]. » Le mot magique, pour les Allemands du XVIIe siècle, c'est l'épithète. N'a-t-on pas écrit au XVIe siècle un traité « De epithetis recte et decore adhibendis[2] » ? Ce qu'un professeur de poésie écrivait à l'usage des apprentis poètes de son temps, est devenu maintenant la règle générale... qu'on en juge. Quand il s'est agi de trouver un nom à la première académie allemande, on l'a appelée « Die fruchtbringende Gesellschaft » la Frugifère, et chaque membre, lors de sa réception, a été décoré d'une épithète significative qui était désormais son nom. Louis d'Anhalt-Cœthen était « der Næhrende — le nourricier », Zesen « der Wohlsetzende » — celui qui plante bien » Neumark « der Sprossende — le prolifère », Gryphius « der Unsterbliche — l'immortel », Opitz « der Gekrœnte — le couronné », le duc Guillaume de Saxe-Weimar « der Schmackhafte — le savoureux », Stubenberg « der Unglückselige — le malheureux. » On ne dit pas si ce dernier était très flatté de son surnom. Ce qu'il y a de plus remarquable, c'est que ces dignes personnages ne se servaient jamais que de cette épithète quand ils parlaient les uns des autres. Spectatum admissi !...

Ces exemples suffisent pour indiquer combien « le mot » était en vogue au XVIIe siècle. Faut-il donc s'étonner qu'il joue un rôle considérable dans le drame de notre auteur ? Mais il est tout en mots, ce drame; le mot seul est sec, l'épithète l'enlumine, lui donne du relief, le fait ressortir. C'est là toute la Poétique de l'époque; il suffit de lire quelques vers des tragédies pour voir que Gryphius l'a fidèlement suivie. Aussi les savants du temps ne tarissent-ils pas d'éloges sur le poète et sur ses

[1] Denn eben wo Begriffe fehlen
Da stellt ein Wort zur rechten Zeit sich ein. (Vers 1641, 1642).
[2] Leipzig, 1584.

œuvres, et rivalisent-ils tous d'hyperboles, pour célébrer dignement son talent. Neukirch le trouvait émouvant « beweglich »[1], Lohenstein le comparait « pour les sentences à Sénèque. pour les fleurs à Pétrone, pour le jugement et les maximes à Tacite. » Que dis-je, il l'appelait « le Sophocle allemand[2]. » Naturellement, c'était leur propre goût qu'ils admiraient tous.

Or, cette admiration était on ne peut plus funeste à Gryphius. Il lui eût fallu des personnes au goût sévère, qui n'eussent pas craint de critiquer durement le pathos qui fait le fond de sa langue. Malheureusement ces critiques ne se sont pas rencontrés, et le poète, grisé par le succès, et sûr de son public, a continué jusque dans sa dernière tragédie son étalage de grands mots, de pensées alambiquées et de vers éclatants. Il a donc créé une tragédie toute de convention, déclamatoire, sans force, sans vie, sans réalité. Qu'est-ce, après tout, que cette tragédie sinon un drame de livre, c'est-à-dire fait plutôt pour être lu que pour être joué ? A la lecture elle frappe par la grandeur des sentiments, la beauté des sentences, le brillant de la langue; mais ces qualités qui séduisent les lecteurs, ne produisent plus le même effet au théâtre, où il faut autre chose que des mots, si grands soient-ils. La tragédie de Gryphius, c'est, disons le mot, un drame d'école, mais perfectionné, mis au niveau des exigences du temps, mais qui reste toujours comme l'ancien drame de la Renaissance, un exercice de déclamation à la fois pour le poète et pour les élèves qui le jouent. C'est une tragédie pour un petit cercle de lettrés, à qui on la lit aux grands jours, comme autrefois à Rome Varius, Ovide ou Sénèque

[1] Préface des œuvres de Hoffmannswaldau.

[2] Wer in dem was er schrieb, sich umsieht, wird ihn gleichen
In Sprüchen Senecen, in Blumen dem Petron ;
Wer auf sein Urtheil merkt, der Klugheit Satz und Zeichen,
Erkennt des Tacitus besondre Spuren schon.
In seinen Traurspielen wird Welt und Nachwelt lesen
Der Deutschen Sophocles sei Gryphius gewesen.......
Man klagt nicht mehr so sehr dass der Petron verdorben ;
Dass des Ovidius Medea sei verbrannt
Weil sein Papinian, Stuard und Catharinen
Heinrich, Felicitas, für die Verlohrnen dienen.

Extrait d'une poésie intitulée : « Ueber die Hœhe des menschlichen Geistes über Absterben Andreæ Gryphii. » Édition de 1689, p. 27, [28, vers 108-117.

lisaient à leurs amis les pièces qu'aucun théâtre ne devait jamais représenter. Mais aussi, comme à Rome, la tragédie devient savante, elle est réservée à un groupe isolé, à une coterie, aux initiés. Née à l'école, elle n'en est guère sortie ; elle n'existe pas pour le reste de la nation. Entre le théâtre savant et le théâtre national, il y a un abîme. L'exemple de la Hollande le prouve, car on ne peut pas dire que Vondel ait créé une tragédie nationale. Cependant, les circonstances lui étaient plus favorables qu'à Gryphius, car on a joué la plupart de ses pièces dans un vrai théâtre, avec de vrais acteurs, mais le résultat a été le même : les savants approuvaient, mais la masse du public restait froide. Les belles descriptions, les chœurs aux brillantes pensées, les vers aux mots étincelants, les maximes de morale recherchées, les dissertations philosophiques passaient inaperçues. Quand on les jouait, les bancs restaient vides: le peuple, ou bien n'allait pas au théâtre, ou bien désertait en foule, dès qu'un personnage se lançait dans une dissertation philosophique. C'est ce qui serait arrivé à Gryphius si l'on avait donné ses pièces dans un théâtre public : elles n'ont rien de ce qui convient au peuple.

Il avait donc tout contre lui. Or, à mon avis, rien n'a plus contribué à augmenter le mauvais goût qu'il avait puisé dans l'étude de la littérature hollandaise, que le souci qu'il eut toujours de l'approbation des savants. Il est à regretter qu'il ait vécu à une époque où le goût était si informe, où personne n'était capable de le retenir, en lui faisant voir les dangers de la rhétorique. Qui sait à quel niveau il aurait pu s'élever s'il avait vécu à une époque plus cultivée, s'il avait eu à sa disposition théâtre et acteurs, et surtout si, au lieu de donner ses pièces devant des savants aux idées étroites, il avait eu affaire à un public dans le genre de celui qui écoutait au Globe ou aux « Blackfriars » les drames de Shakspeare? Gervinus n'hésite pas à dire qu'il aurait égalé le grand tragique anglais; bien plus il croit qu'il aurait surpassé Racine[1]! Il est vrai que Lessing se vantait de faire mieux que Corneille..... Quoi qu'il en soit, on peut dire que son temps n'a pas aidé le poète. Si le poète y était — Horribilicribrifax et Squenz le feraient croire — le temps n'y était pas!

[1] Literaturgeschichte, vol. III, p. 546.

CHAPITRE III

La tragédie de Gryphius et les principes littéraires nouveaux.

Du changement qui s'introduit dans les principes littéraires en Allemagne à partir de 1648. L'Entonnoir poétique de Nuremberg et les théories dramatiques de Harsdœrfer. — Ses innovations. — Comparaison avec les théories de Gryphius ; différences.
Résultats de la publication de l'Entonnoir poétique. — La pastorale en Allemagne. — Influence sur la langue. — La tragédie de Gryphius ne répond plus au goût du moment.

Gryphius écrit pour les savants, sa tragédie est conçue dans le goût de l'école, où elle s'est immobilisée. C'est ce qui, à mon sens, a entravé son extension et son influence.

En effet, le goût, surtout aux époques de préparation, est essentiellement variable, il subit le contre-coup de toutes les influences qu'exerce sur la littérature la publication des théories nouvelles. Telle théorie qui, jusqu'ici, faisait loi, vieillit subitement ; une autre lui succède, et disparaît à son tour, remplacée par une autre encore, qui répond mieux aux aspirations de l'esprit : le goût, c'est un perpétuel devenir. L'histoire de la littérature allemande au XVIIe siècle le démontre.

Le goût et l'esprit publics ont brusquement changé après la mort d'Opitz. De nouvelles influences se sont fait sentir ; un esprit nouveau s'est fait jour, une Poétique nouvelle a mis en circulation des théories différentes de celles admises jusqu'alors, des œuvres conformes aux principes nouveaux ont surgi, et fait oublier celles qui correspondaient aux théories anciennes, désormais surannées.

Un ouvrage marque bien ce changement de direction de l'esprit allemand au milieu du XVIIe siècle : c'est l'Entonnoir poétique de Nuremberg, que publia Harsdœrfer en 1648.

L'Entonnoir poétique, c'est le manifeste du goût nouveau, c'est l'avénement de la nouvelle école, la fin de celle d'Opitz. N'oublions pas que Harsdœrfer est le fondateur de la société des « Bergers de la Pegnitz. » Ce nom est un programme. « Les

Bergers de la Pegnitz, a dit Borinski, ont une importance capitale dans la littérature allemande, parce qu'ils ont mis à la mode et propagé le goût italien et espagnol, dont on trouve déjà des traces dans les théories de la Frugifère. Leur Poétique en est la suite et l'extrême fin [1]. » Mélange des théories de Scaliger, de Heinsius, d'Aristote, de La Mesnardière [2], l'Entonnoir poétique est donc le code du goût nouveau. Ainsi, tout a changé à la fois : l'esprit, le goût, les théories ; après Opitz et la Hollande, c'est Harsdœrfer et l'Italie, après la Poétique l'Entonnoir, ouvrage écrit non pas en cinq jours, et, par conséquent, superficiel comme celui d'Opitz, mais complet, qui prétend enseigner toute la poésie, et étudie en détail chaque genre littéraire. Là nous trouverons donc exposés tout au long les principes dramatiques tels que les comprend l'école de Nuremberg.

L'Entonnoir poétique est, en effet, le premier livre allemand où l'on trouve traitée sérieusement la question du drame [3] ; aussi nous fixe-t-il sur la nature du goût nouveau au théâtre.

Ce goût, je ne crains pas de le dire, diffère entièrement de celui qui y avait jusque là dominé. La conception du théâtre n'est plus la même, les principes diffèrent, le style lui-même prend une forme particulière ; il suffit de lire l'Entonnoir pour s'en convaincre.

Cet ouvrage fort décrié aujourd'hui, à tort, selon moi, fait époque, parce qu'il marque la transformation qui s'opère dans la tournure de l'esprit allemand au milieu du siècle. On raille volontiers Harsdœrfer de sa façon d'inculquer les préceptes de la poésie ; cependant, l'auteur n'est pas un homme vulgaire, et il a un grand mérite à mes yeux, c'est d'avoir le premier entrevu les qualités nécessaires au drame destiné à la représentation publique. Car, il ne faut pas se le dissimuler, Harsdœrfer n'avait pas en vue les salles des Universités, quand il

[1] « Die Pegnitzschæfer sind für uns am allerwichtigsten, weil sie dem Italianismus und dem spanischen Geschmack der schon in der Fruchtbringenden Gesellschaft sich spüren læsst, bei uns .... Raum verschafften...... Ihre Poetik ist die Fortbildung und das æusserste Extrem der Fruchtbringenden Gesellschaft. » (Die Poetik der Renaissance, p. 180.)

[2] Die Poetik der Renaissance, p. 195, 216, 218.

[3] Idem, p. 194.

écrivait ses préceptes dramatiques; il songeait bel et bien à des représentations devant la masse du peuple. C'est, du reste, à cette idée que l'on doit attribuer l'intuition qu'il a eue du vrai drame: intuition réelle, comme on peut en juger par les théories suivantes que je résume d'après l'Entonnoir.

D'abord la définition du drame : « La tragédie, c'est la représentation sérieuse et pompeuse d'une histoire... qui fait naître chez les spectateurs l'étonnement et la pitié [1]. »

Le but de la tragédie est donc bien clair ; elle doit produire l'étonnement et la pitié. Or, Harsdœrfer distingue deux sortes d'étonnement: celui qui glace [2], et qui est provoqué par la vue d'affreux supplices ou de cruautés atroces [3], et celui qui provoque simplement la crainte [4]. La crainte résulte du spectacle des périls où se trouve un grand personnage de la pièce [5].

Cette définition est très importante, en ce sens qu'elle sépare nettement la crainte de la terreur telle qu'on l'entendait jusqu'alors. Le but du poète n'est donc plus d'épouvanter, mais de produire dans l'âme une sorte d'anxiété [6].

Même remarque pour la pitié ; elle naît du spectacle des souffrances imméritées d'un personnage. Cette pitié ne saurait être la pitié physique, brutale, qui secoue les nerfs ; le soin avec lequel Harsdœrfer distingue les deux sortes d'étonnement le démontre. Il n'a en vue que la pitié, sentiment de malaise que produit dans l'âme le spectacle d'un homme que le malheur frappe sans qu'il l'ait mérité. Or, de même qu'il rejette les tableaux qui provoquent l'étonnement — terreur, par le fait, il rejette les souffrances physiques, puisqu'elles feraient naître la terreur.

Cette définition amène une réflexion fort importante.

La tragédie, grâce à la représentation, produit « un agréable

[1] « Das Trauerspiel ist eine ernstliche und præchtige Vorstellung einer traurigen Geschichte handlend von wichtigen Sachen ; nicht nur in Worten, sondern in wirklicher Ausbildung der Unglücksfælle durch welche bei den Zuschauern Erstaunen und Mitleid erregt werden. » (Entonnoir, II, p. 80.)

[2] « Gleichsam ein kalter Angstschweiss. » (Entonnoir II, p. 83).

[3] « Grausame Marter und Pein » (id., ibid.)

[4] « Furcht, Hærmen » (id., ibid.)

[5] « Entstehet vor grosser Gefahr. » (id., ibid.)

[6] « Erwartung, Spannung ». (id., ibid.)

effroi [1] ». La terreur, si le poète la fait naître seule dans l'âme, ne saurait y provoquer le sentiment de plaisir dont parle Harsdœrfer: quand elle envahit l'âme, l'âme est inaccessible à tout autre sentiment ; ce qui fait mal en ébranlant le système nerveux, ne saurait être accompagné de plaisir ; le malaise seul reste dans l'âme après la représentation. Harsdœrfer l'a bien compris ; aussi est-il très net dans dans les devoirs qu'il impose au poète tragique. Il exige avant tout un dénouement moral : punition du vice, récompense à la vertu : « La tragédie, dit-il, doit être un juge équitable et intègre, qui punit et qui récompense [2] ». Le spectacle des souffrances a produit l'effroi dans l'âme ; le tableau du châtiment infligé aux méchants, aux persécuteurs, et du bonheur que retrouve le personnage indûment persécuté, y ramène le calme. Elle est soulagée maintenant du malaise qu'avait provoqué en elle la vue des douleurs, elle se dilate, elle reprend peu à peu son calme habituel. Seul le plaisir de la représentation y reste, et le poète a ainsi atteint son but : il a excité l'effroi et la pitié, et en même temps délivré l'âme des sentiments qu'il y avait fait naître. La crainte et la pitié n'y existent plus ; l'harmonie seule y règne désormais.

Harsdœrfer ne parle nulle part de la purgation des passions, mais ses théories font bien voir comment il l'a comprise ; c'est la production de l'harmonie dans l'âme. Or, la tragédie qui doit plaire, doit en même temps instruire et édifier [3]: Harsdœrfer est partisan de « l'utile dulci. » Ce double but est facile à atteindre. Le poète instruira par les préceptes de morale ; c'est le principe de Scaliger que Harsdœrfer a, du reste, traduit mot à mot. « Les sentences sont, en quelque sorte, les colonnes qui soutiennent la tragédie [4] ». Le moraliste est donc de

[1] « Die Erwartung und Spannung welche wir bei den unterschiedlichen Fügnissen empfinden, ist eine angenehme Aufregung. » (Entonnoir, II ; Tittmann, Die Nürnberger Dichterschule, p. 156).

[2] « Immer sei das Trauerspiel ein gerechter Richter der die Tugend belohnt und das Laster straft. » (Entonnoir, II ; Tittmann, p. 158 ; M. Grucker, ouvrage cité, p. 237.)

[3] « Einen Abscheu vor den Lastern, hingegen aber eine Begierde zu der Tugend eindrücken. » « Zuschrift an Klaj über den Herodes. » (Voir Tittmann, ouvrage cité, p. 156).

[4] « Lehr = und Denksprüche sind gleichsam des Trauerspiels Grundsæulen. » (Entonnoir, II, p. 81),

service dans la tragédie telle que la conçoit Harsdœrfer. Quant à l'édification, elle résulte des différentes situations de la pièce et surtout du dénouement.

Car, rien n'est plus propre à confirmer le spectateur dans ses bonnes dispositions, à le corriger de ses défauts, que la vue d'un dénouement où le vice trouve son châtiment et la vertu sa récompense. Cela fait songer à une Providence juste. cela encourage les gens honnêtes à persévérer dans la bonne voie, malgré les persécutions, cela apprend à les supporter — elles n'auront qu'un temps — et la perspective du châtiment inévitable retient ceux qui seraient tentés de se laisser aller à leurs mauvais penchants. Le vice étalé sans fard, dans toute sa laideur, ne saurait manquer de frapper l'esprit. C'est bien là l'idée exacte de Harsdœrfer, car dans la préface des œuvres dramatiques d'un de ses fidèles, Clajus, nous lisons le passage suivant : « La tragédie est un miroir où se reflètent les choses humaines et dont la vue fait naître en nous la tristesse et même nous arrache des larmes. De plus, les belles maximes qui y sont mêlées, nous apprennent que ces maux qui frappent les autres, peuvent nous atteindre nous-mêmes, et que nous devons les attendre avec fermeté et les endurer avec patience [1] ». Clajus est donc bien d'accord avec Harsdœrfer ; d'ailleurs, son maître dit que « le héros tragique doit être un exemple de toutes les vertus [2] ».

En effet, c'est lui qui doit donner la leçon de morale qui découle de la pièce. Le héros tragique triomphe à la fin de la pièce : s'il succombait, la vertu serait écrasée, et partant l'édification deviendrait impossible, car le spectacteur qui assisterait au triomphe du vice, serait tenté de douter de la Providence, et, en même temps, de croire que la vertu est une source de dangers. Harsdœrfer qui veut rehausser la vertu

[1] « Ein Spiegel menschlicher Zufælle, durch deren Besichtigung wir mehrmalen in Wehmuth gerathen, ja oft die Thrænen aus den Augen locken, daneben aus den schœnen eingemengten Sprüchen lernen das sunsbeiderlei Glück wie es andern aufgestossen, auch begegnen kœnne, dahero selbiges mænnlich erwarten und sanftmüthiger ertragen » (Vorrede zum Herodes). — Voir Tittmann, p. 156, et M. Grucker, p. 237.

[2] « Der Held....... soll ein Exempel sein aller vollkommenen Tugenden. » (Entonnoir, II, p. 84). Voir aussi Tittmann, p. 158.

peint un personnage qui a toutes les qualités à un degré éminent, et la vertu triomphe avec lui au dénouement. Le personnage est tragique parce qu'il souffre sans l'avoir mérité, c'est lui qui provoque « l'étonnement douloureux [1] »; la péripétie qui le sauve, et punit les méchants, ramène le calme dans l'âme du spectateur, et la tragédie a réalisé son but qui est de faire naître « un agréable effroi. »

Telles sont les théories dramatiques de Harsdœrfer; la Poétique de Birken (1679), qui l'a aidé à fonder la société des « Bergers de la Pegnitz » les confirment de tous points. Le passage suivant le démontre : « Le héros tragique doit être un modèle de toutes les vertus. Ce qui fait le charme de la tragédie, c'est le spectacle de l'innocence opprimée et de la méchanceté qui triomphe, quand au dénouement tout se change en plaisir... C'est encore un charme que de voir un personnage à la fin de la pièce dans une autre situation qu'au début. [2] » Ne croit-on pas lire les préceptes de Harsdœrfer lui-même?

Ce sont là des innovations de fond ; étudions maintenant les innovations de forme. Là encore Harsdœrfer propose une réforme complète.

C'est d'abord la danse : « On pourrait, à l'imitation des anciens, au lieu de chœurs mettre des danses entre les actes,[3] » puis la musique,[4] puis les intermèdes comiques où l'on peut faire figurer tout ce que l'on veut, [5] puis les allégories, c'est-à-dire tout ce qui ne vise qu'à amuser les spectateurs.

[1] « Furchterstaunen ».

[2] « Ein Fürbild aller Tugenden. Es ist eine Zier wenn Unschuld gekrænkt, Bosheit beglückt wird, am Ende aber muss sich alles in Wohlgefallen auflœsen. Es ist eine sonderbare Zier, wenn eine Person endlich anders hervorkommt als sie anfangs gewesen. » Voir Borinski, Die Poetik der Renaissance, p. 238 et aussi 233.

[3] « Man kœnnte auch zur Nachfolge der Alten, anstatt der Chorlieder jedesmal zwischen den Handlungen dantzen. » (Entonnoir, II, p. 74). Harsdœrfer croyait que les anciens dansaient en chantant les chœurs. Consulter aussi sur ce sujet la Poétique de Birken.

[4] Entonnoir, II, p. 86. Borinski, ouvrage cité, p. 214, M. Grucker, p. 239, Tittmann, p. 155. Birken accorde à la musique une importance encore plus grande que Harsdœrfer.

[5] Voir à ce sujet outre la Poétique de Birken, l'ouvrage de Clajus : « Lobrede der deutschen Poeterey », Nuremberg, 1645, et les théories de Harsdœrfer sur la pastorale. Consulter également Tittmann, ouvrage cité, p. 60 et 61, et les Gespræchspiele de Harsdœrfer, 6[e] partie. (Nuremberg, 1644).

Mais tout cela n'est que secondaire, c'est un accessoire du drame, on peut l'en faire disparaître à volonté. Chose plus grave, Harsdœrfer propose de supprimer les unités : « Toutes les fois qu'un autre pays et une autre ville sont nécessaires à l'action, le théâtre doit représenter ce pays ou cette ville. »[1] A l'instar du théâtre espagnol, il demande pour chaque acte « l'espace d'une journée. »[2]

Ainsi les intermèdes comiques, les allégories, les danses, la musique, en un mot, le jeu, voilà ce que Harsdœrfer veut voir dans le drame. C'est bien ce caractère qu'a reconnu dans sa Poétique un critique contemporain : « Le jeu est tellement inséparable de la Poétique de Nuremberg qu'il s'y mêle même aux théories les plus sérieuses. Non seulement la poésie, mais encore tous les arts y tournent au jeu. »[3] Sachons lui gré cependant de ne pas avoir déclaré que le fou était indispensable dans la tragédie, comme le prétend Birken, qui voudrait lui voir débiter des satires.[4]

Ces détails démontrent que Harsdœrfer proposait une transformation complète de la tragédie. Négliger les unités, intercaler dans l'action des scènes comiques, de la musique et des allégories, remplacer les chœurs par des danses, n'était-ce pas détruire d'un seul coup les perfectionnements que Gryphius avait eu tant de peine à réaliser dans la tragédie, n'était-ce pas revenir aux pièces des Anglais, à la confusion des genres, n'était-ce pas la négation de toutes les règles ?

De plus, la conception tragique n'est pas la même. Ce qui fait le tragique pour Gryphius, c'est la fragilité des choses de la vie, c'est la patience avec laquelle le héros supporte les malheurs qui le frappent. Rien de tel dans Harsdœrfer ; sa tragédie est le spectacle des souffrances imméritées

[1] « So oft ein anderes Land oder eine andere Stadt vonnœthen, so oft soll sich der Schauplatz verændern. » (Entonnoir, II, p. 86).

[2] « Eines Tags Verlauf. » (Entonnoir, II. p. 73).

[3] « Das Spiel ist so unzertrennlich von der Nürnberger Poetik, dass es sich sogar in ihre ernsthafte Darstellung hineindrængt. Nicht blos die Poesie, und jede Kunst wird hier Spiel. » Borinski, (die Poetik der Renaissance, p. 183). Serait-ce par malice qu'on l'appelait « *der Spielende* » dans la Frugifère ?

[4] Teutsche Red = und Dichtkunst. (Nuremberg 1679). Voir Borinski, p.

d'un homme, destinées à provoquer chez les spectateurs l'anxiété, la pitié et l'espérance ; l'émotion tragique ne vient pas de la force avec laquelle il résiste aux malheurs, mais de ces alternatives continuelles de crainte d'incertitude et d'espérance par lesquelles les péripéties les font passer jusqu'à la catastrophe finale. Sa tragédie n'est pas le tableau de la fragigilité des choses humaines, son but n'est pas d'épouvanter les auditeurs et de secouer leurs nerfs. Harsdœrfer veut que le poète s'adresse à l'âme et non aux sens, il réprouve l'étonnement qui glace, la pitié que provoque la vue des supplices et des tortures physiques, il substitue la crainte à la terreur, ou plus exactement l'anxiété à l'épouvante, l'émotion de l'âme à la pitié brutale. Aussi quelle différence dans la marche de la tragédie nouvelle ! Nous savons que dans Gryphius le personnage tragique est celui qui souffre pendant le cours de la pièce et qui périt à la fin, parce que par définition il doit montrer sa patience jusque dans la mort. Telle n'est pas la règle de Harsdœrfer, car, c'est au contraire le persécuteur qui succombe par suite du changement d'état amené dans la situation des personnages par la péripétie. Le personnage tragique n'est pas, à proprement parler, le personnage persécuté, mais bien le persécuteur. Par suite, le dénouement des pièces est tout différent.

Tandis que chez Gryphius le vice triomphe, chez Harsdœrfer nous assistons à sa défaite; ainsi se produit la catastrophe inattendue que l'on cherche vainement dans Gryphius. Or, cette péripétie amène, au point de vue tragique, une autre différence: je veux parler de l'impression produite sur les spectateurs. Gryphius veut les guérir de la crainte et de la pitié, et toute sa tragédie est agencée en vue de provoquer ce résultat. Harsdœrfer comprend autrement la purgation de la crainte et de la pitié ; il fait naître ces deux sentiments, et les tempère à la fin de la pièce par l'effet bienfaisant du dénouement toujours moral. Après avoir agité l'âme, il y ramène le calme, et le spectateur ému par les souffrances du héros opprimé éprouve un sentiment de bien-être à le voir sauvé, car son âme retrouve sa tranquillité, et sa conscience se déclare satisfaite. Cette satisfaction, les pièces de Gryphius ne la donnent jamais, et l'on quitte toujours son théâtre sous l'influence d'un sentiment de malaise très prononcé, occasionné par les divers incidents de la pièce, et confirmé par le dénouement.

C'est que tous deux comprennent d'une manière différente la leçon qui doit découler de la tragédie. Gryphius enseigne le détachement des biens de la terre, il veut nous apprendre à mourir, nous déshabituer de la crainte, nous endurcir contre la souffrance. Harsdœrfer ne vise pas si haut ; il veut montrer simplement que l'excès est nuisible en tout, que le vice entraîne tôt ou tard des conséquences fâcheuses, que la vertu, si elle est parfois méconnue ou persécutée, finit toujours par trouver sa récompense. Si l'on souffre, il ne faut pas se laisser abattre ; la confiance dans la certitude d'une situation meilleure, c'est là ce qu'avait en vue Harsdœrfer, quand il disait que la tragédie nous apprend à moins craindre les maux et à mieux les supporter. Ce n'est plus le stoïcisme qu'enseigne le drame, ce n'est plus l'apathie, c'est la confiance dans la justice humaine et divine.

Les différences, on le voit, sont considérables. Gryphius est resté sous l'influence des théories hollandaises, Harsdœrfer a profité des théories italiennes et françaises. Tandis que Gryphius se cantonne dans une idée, et n'en voit pas les côtés faux, Harsdœrfer, esprit pénétrant, les reconnaît aussitôt, et cherche autre chose qu'il finit par trouver et par exprimer d'une manière parfaitement claire, car on ne peut nier qu'il ait compris l'essence du drame. Il a saisi l'importance des péripéties, il a senti la nécessité de l'intérêt de curiosité, et, par suite, reconnu que « le grand secret de l'art dans la tragédie[1] » est de faire passer le spectateur jusqu'au dernier moment par l'alternative de la crainte et de l'espérance. Là il se rencontre avec La Bruyère : « La tragédie nous mène par les larmes, par les sanglots, par l'incertitude, par l'espérance, par la crainte, par les surprises et par l'horreur jusqu'à la catastrophe. »[2] Aussi, pendant que Gryphius écrit une tragédie de principes, de tendances, tandis qu'il cherche à frapper l'esprit, et, dans ce but, raisonne, discute, disserte, prêche même, Harsdœrfer veut que le poète tragique cherche plutôt à plaire qu'à frapper. Gryphius méprise le monde, Harsdœrfer est mondain, au contraire, et il recherche l'approbation du monde. Gryphius écrit pour les savants, pour l'Université, pour l'Église, son théâtre est un théâtre de cabinet ; Harsdœrfer voudrait que son poète écrivît

[1] La Taille, préface de Saül le Furieux.
[2] Des ouvrages de l'esprit.

pour la masse du public, pour toute la nation, aussi bien pour les ignorants que pour les lettrés, pour les gens grossiers que pour les gens éclairés. La tragédie de Gryphius est plus froide, plus sèche, plus dogmatique, celle de Harsdœrfer serait plus vivante, plus animée, plus naturelle[1]. L'esprit rude de Gryphius se révèle dans ses tragédies; les théories de Harsdœrfer reproduisent la couleur aimable de l'esprit des poètes de Nuremberg, dont les œuvres sont plus douces que celles des écrivains du Nord de l'Allemagne. A Nuremberg l'esprit est moins sombre, moins dur, on y est plus artiste, on y cultive volontiers l'imagination, en un mot, on est plus dans le siècle qu'en Saxe ou en Silésie. Les théories s'en ressentent, et... elles ont parfois le défaut même de leurs qualités.

Car l'imagination vive a ses dangers; les poètes de Nuremberg en sont la preuve. Il est à regretter que chez Harsdœrfer le goût n'ait pas été à la hauteur de l'intelligence. A côté d'excellentes idées sur le drame, les chapitres relatifs au style sont d'un mauvais goût achevé : Harsdœrfer manque de sens artistique et littéraire. Il aime trop le clinquant italien et l'emphase espagnole, son style, c'est l'exagération dans la recherche. Enfin, pour donner une idée de la valeur de l'Entonnoir comme code poétique, je rapporterai l'appréciation d'un critique que j'ai déjà plusieurs fois cité : « C'est l'idéal de la platitude dans toutes les questions d'art et de science[2]. » Harsdœrfer a mis à la mode en Allemagne la littérature italienne, de ses écrits date l'engouement général pour le genre littéraire qui convient le mieux aux Italiens, et le moins aux Allemands : la pastorale.

Offrir un genre tout de convention à l'imitation de gens dont le goût n'est pas encore formé, c'est le ruiner d'avance. La pastorale allemande n'a de la pastorale italienne que le nom.

[1] « Harsdœrfer hat einige Schauspiele geschrieben, die durch Form und Inhalt sich wohl zur Aufführung eignen ». Tittmann, ouvrage cité, p. 191 « Die Stücke Harsdœrfers schliessen sich in ihren Süjets dem wirklichen Leben an, die Handlung schreitet ziemlich natürlich und leicht bis zur Entwickelung fort, Ansætze zur Zeichnung von Charakteren, eine gewisse Beweglichkeit des Dialogs, Sinn für dramatische Situation wird man darin nicht verkennen. » Ibidem, p. 294.

(Voir dans les « Gespræchspiele » 2e, 3e, 4e parties quelques-unes des pièces de Harsdœrfer).

[2] « Es ist der Prototyp für jede bornirte Behandlung von Kunst und Wissenschaft. » (Borinski, Die Poetik der Renaissance, p. 190).

Clajus disait « qu'il ne fallait pas y regarder de trop près, et que, comme les bergers n'étaient que des bergers de convention, on pouvait dans la pastorale parler de toutes choses [1]. » Il est inutile d'insister davantage sur les résultats désastreux que devait avoir pour le goût ce succès de la pastorale, ce « cadre commode » où l'on pouvait tout faire entrer, sans craindre de confondre les genres, ou de manquer aux règles établies. C'est là cependant le genre que préférait Harsdœrfer, celui qu'il proposait de substituer à la tragédie. Toute poésie n'est qu'un jeu; mieux que tout autre genre, la pastorale met cette définition en évidence. Rist appelle dans le « Poetischer Schauplatz [2] » la poésie « des confitures après le dîner. » N'est-ce pas aussi le sentiment de Harsdœrfer? Et qu'on ne croie pas qu'il se trompait en patronnant ce genre; toute l'Allemagne était avec lui. « C'était le genre qui convenait le mieux au goût et aux idées littéraires de l'époque [3]. »

D'ailleurs, l'Allemand se donne toujours pour un amateur convaincu de la vie champêtre; à l'entendre, seul il sait l'apprécier. Aussi, quel ne fut pas le succès de la pastorale ! On était si bien préparé à son avénement depuis les représentations du « Liebeskampf », et la traduction des pastorales italiennes et espagnoles! A ce point de vue, le « Liebeskampf » a exercé une influence absolument funeste sur le goût allemand. Là on trouve pour la première fois en Allemagne ces personnages musqués, aux manières prétentieuses, au langage fade, au ton doucereux, qui essaient de débiter d'une voix de circonstance les madrigaux qui faisaient les délices des ruelles et du salon bleu de l'Hôtel de Rambouillet. Ils portent une houlette garnie de rubans, il ne leur manque que le bouquet de fleurs symboliques, aux parfums capiteux, et une boîte de bonbons. Bonbons et paroles douces, qui sait lequel l'eût emporté en douceur ? Et leurs noms ; ils sont aussi mielleux qu'eux mêmes. Mais pourquoi s'arrêter à ces niaiseries enguirlandées,

[1] « Man kan darin von allen Sachen reden...... Man braucht es, da jederman weiss dass die Schæfer nur nachgemachte sind, am Ende nicht so genau zu nehmen ». (Clajus, Lobrede der deutschen Poeterey); Tittmann, ouvrage cité, p. 60; M. Grucker, ouvrage cité, p. 231.

[2] 1646. « Ein Confect nach der Mahlzeit. »

[3] M. Grucker, ouvrage cité, p. 230.

auprès de ces bergers langoureux, qui parlent cesse de la mort, et ont soin de ne jamais mourir, auprès de ces bergères aux lèvres et aux joues peintes, au teint pâli soi-disant par l'amour, qui font les prudes, et qui, semblables à la Galathée du poète, n'oublient jamais en fuyant de se laisser voir? Tout cela n'est qu'attirail de marionnettes, qui n'ont même pas le mérite de produire l'illusion, car on voit toujours les fils qui les mettent en mouvement.

Cependant, à partir de la publication de l'Entonnoir, tout est à la pastorale; si l'on veut se faire une idée de la tragédie, il suffit de lire le « Friedejauchzendes Deutschland » de Rist, (1653) on sera édifié.

Or, que devenait, au milieu de cet engouement malsain, de ce dévergondage littéraire, la tragédie telle que l'avait créée Gryphius?

Elle paraissait bien solennelle, bien rude, bien antique à ces amateurs de prés fleuris dans des campagnes capitonnées de soie et de satin! Gryphius leur faisait sans doute l'effet d'un pontife, que l'on honore à cause de ses cheveux blancs quand on le rencontre, mais que l'on évite avec soin, tant on a peur du sermon qu'il tient toujours en réserve. Qu'était-ce, pour eux, qu'une tragédie qui ne contenait ni danses, ni intermèdes comiques, où l'on parlait en alexandrins, pour débiter toujours des maximes au début, et des sentences à la fin ? Un débris de la mode d'autrefois, d'un monde à jamais passé ; car il faut avouer que l'idée de la patience stoïque et de l'instabilité des choses humaines, de la préparation continuelle à la mort, devait paraître bien étrange à ces fabricants de poèmes bucoliques, où les héros n'ouvrent la bouche que pour répéter sans cesse les mêmes fadeurs, ou pour broder des variations sur l'éternel motif : « souvent femme varie ! » Parlez leur de la fragilité des choses d'ici-bas, ils vous répondront qu'en effet l'amour passe vite, que la femme est volage, que la mort vient toujours assez tôt. Le temps n'est plus aux tragédies sombres, aux personnages stoïques, aux femmes viriles ; les héros sont tous des Céladons, les femmes sont des Astrées. En même temps que les idées, les mots changent ; les grands mots de Gryphius, les épithètes retentissantes, « bruyantes comme des cuirasses » ne peuvent plus sortir de la bouche des bergers des bords de la Pegnitz, ce nouveau Lignon ; ces grands mots écorcheraient la langue. On craint toujours d'être trop

rude, de sentir le terroir, et... on cherche en même temps que des idées raffinées, des expressions délicates, on renchérit sur l'italien ; pour citer un mot de Lessing à propos de la fable « on épice des épices [1]. »

Le talent un peu rude de Gryphius ne pouvait s'assouplir à ce degré ; on le vit bien le jour où, pour plaire à un grand seigneur [2] il traduisit le « Berger extravagant » de Thomas Corneille, ou imita le « Fantôme amoureux » de Quinault. Son allemand est raboteux, il a beau faire, sa langue est rebelle, elle ne sait pas dire ces mièvreries que débitent tout naturellement les héros de Guarini ou du Tasse ; ses personnages eux-mêmes semblent embarrassés de leur rôle, ils ne trouvent pas leurs mots, ils paraissent toujours prêts à intercaler au milieu de leurs tirades fleuries, quelques réminiscences des vers flamboyants des tragédies. Gryphius n'avait que peu de goût pour la pastorale. il l'a avoué lui-même dans la préface de « der schwermende Schæfer. »

Si l'on se rappelle que la vogue de la pastorale n'avait fait qu'augmenter depuis l'interdiction qui avait réduit notre poète au silence, on verra qu'il ne suivait plus son siècle ; il représentait les idées et les théories d'une autre époque. En 1660 il fit jouer Papinien, toujours devant la même coterie de savants : ce fut un succès d'estime : qui lisait maintenant ses pièces ?

Gryphius est donc désormais en retard sur son siècle, il est dans la situation où se trouvera plus tard Lessing vis-à-vis de son temps : de novateur il est devenu retardataire.

[1] « Das Gewürze würzen » Livre I, n° 1, die Erscheinung.

[2] « Auf gnædigstes Anbefehlen einer erlauchten Person. » (Préface de « der schwermende Schæfer. ») Le grand seigneur était Schafgottsch.

CHAPITRE IV

LA TRAGÉDIE ET L'OPÉRA AU DIX-SEPTIÈME SIÈCLE.

Origine de l'opéra en Allemagne. — Les opéras allemands, goût du public pour ce genre de spectacle. — Caractères de l'opéra. — Les théâtres d'opéra. — Engouement général pour la musique. — Situation de la tragédie vis-à-vis de l'opéra. — Influence de la tragédie de Gryphius sur le développement de l'esprit et du goût.

La pastorale avait porté un premier coup à la tragédie; l'opéra, « l'enfant terrible des poètes, [1] » achève l'œuvre commencée; son avénement marque la fin de la tragédie au XVIIe siècle, il la rend en quelque sorte impossible.

Non pas qu'on offrît pour la première fois ce spectacle aux Allemands, car Ayrer avait déjà composé plusieurs opéras, si l'on peut appeler de ce nom une série de strophes qui se chantaient toutes sur le même ton [2]! Est-il besoin, toutefois, de le dire, ces compositions ne ressemblaient en rien aux pièces nouvelles; elles n'avaient rien de ce qui devait exciter à un si haut degré l'enthousiasme général : elles ont donc passé inaperçues.

Il n'en est pas de même de la Daphné d'Opitz, mise en musique par Schütz, maître de chapelle de Dresde, que les Anglais jouèrent en 1626 [3], et qui passe pour le premier opéra allemand. Cependant, cette œuvre, moitié pastorale et moitié opéra, n'a pas fixé le genre en Allemagne : la vogue du drame lyrique ne date guère que de la publication de l'Entonnoir poétique de Harsdœrfer (1648). Les pièces que Clajus jouait dans l'église de Nuremberg avec accompagnement de chœurs et de musique instrumentale, pièces que Gervinus [4] appelle des « cantates », pou-

[1] Borinski, Die Poetik der Renaissance, p. 90.
[2] Voir dans les œuvres d'Ayrer (Édition de Stuttgart), n°s 58-67.
[3] Cohn, p. 97, et Fürstenau, Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden, p. 100.
[4] Literaturgeschichte, vol. III.

vaient déjà donner aux Allemands un avant-goût de l'opéra. mais c'est la pastorale avec ses mélanges de chants et de danses, qui a le plus contribué à le fixer sur la scène allemande. L'Entonnoir date de 1648, en 1650 Clajus jouait encore ses pièces à Nuremberg, en 1650 Schirmer faisait déjà représenter un opéra intitulé « Pâris et Hélène. »

Tous les préceptes de Harsdœrfer se retrouvent appliqués dans les opéras.

Il avait parlé d'intermèdes comiques, que l'on pouvait intercaler dans les tragédies et dans les autres pièces : ce fut désormais la règle dans l'opéra; Harsdœrfer avait supprimé les unités : on ne les observa plus dans l'opéra; il avait dit que la tragédie était la représentation « pompeuse » d'un fait : le luxe effréné devint l'apanage de l'opéra; il avait proposé d'introduire les danses dans le drame : le ballet fit aussitôt son apparition. Tout pour les yeux, telle était la devise des acteurs anglais : ce fut aussi celle des compositeurs d'opéras, et la faveur qui accueillit ce genre dramatique fit bien voir qu'ils connaissaient leur public.

Il n'y a peut-être pas en Allemagne d'autre exemple d'un succès aussi prodigieux et aussi rapide que celui dont jouit l'opéra. Ce n'était pas un goût éphémère, l'engouement d'un instant; c'était de la passion, de la frénésie. Les écrivains les plus renommés en composaient les livrets. Gryphius lui-même s'est essayé dans ce genre et a écrit Piast et Majuma. D'après Neumeister « ce qu'il y avait de plus élégant dans la poésie. ce que l'on estimait le plus de son temps, c'était l'opéra [1]. »

Le grand défaut de tous ces opéras, c'est l'absence complète de valeur littéraire. Feind les appelait « une misère poétique, eine poetische Armuth ». C'était une sorte de canevas rapidement rempli, où les vers étaient presque toujours médiocres et les rimes aussi négligées que dans la plupart des œuvres de ce genre. On ne cherchait que la situation, qu'un prétexte à musique, à danses, à défilés, à exhibitions. « C'est une sorte de cabinet de curiosités, où l'on voit tout ce qu'il y a dans le ciel, dans et sous la terre, au milieu du plus beau désordre [2] » disait

[1] « Eine Opera ist gewiss das galanteste Stück der Poesie, so man heut zu Tage zu æstimiren pflegt ». (Allerneueste Art, p. 394).

[2] « Es ist eine Art Raritætenkasten, worin alles was im Himmel, auf Erden und unter der Erde zu sehen ist, in schœnster Unordnung vor den Augen der Zuschauer vorbeizieht. »

Wieland, et encore : « On amuse toujours les sens aux dépens de la raison, on en exclut la vraisemblance et la décence avec le plus grand soin, comme si elles étaient contraires à l'essence de l'opéra [1]. »

Je ne m'arrêterai pas à citer en détail les merveilles que l'on voyait défiler dans des opéras tels qu'Orphée et Eurydice, Pâris et Hélène, Majuma. Piast, Sophie, Witekind, Médée, Niobé, Jason, etc., etc., qu'il suffise d'un exemple. Feind prétend que dans un opéra intitulé la Destruction de Jérusalem, un seul décor qui représentait le temple, avait coûté 15,000 thalers [2]. C'est en effet aux décors que le public s'intéressait le plus. Neumeister disait, à ce propos, que dans un grand opéra il fallait les changer au moins toutes les demi-heures, afin de fournir sans cesse de nouvelles distractions aux spectateurs [3]. Les théâtres étaient montés en conséquence. A Hambourg on pouvait changer 39 fois les décors des côtés, et quelques centaines de fois ceux du milieu. Mais ce n'est pas tout. Pour distraire tout ce public avide de voir, on ramena sur la scène le Hanswurst que Gryphius en avait banni. On ne comprenait plus l'opéra sans les intermèdes comiques. D'après Feind « le personnage comique était *nécessaire* dans l'opéra, et à Hambourg il était *indispensable* [4] ». Il affirmait que dans la foule qui venait entendre un opéra il n'y avait pas vingt personnes qui y fussent venues pour l'opéra lui-même. Tout le monde venait voir les pantalonnades d'Arlequin et écouter

[1] « Die Sinnen werden immer auf Unkosten des Menschenverstands belustigt, und das Wahrscheinliche, Anstændige und Schickliche so sorgfæltig vermieden, als ob es mit dem Wesen der Oper nicht bestehen kœnnte. » (Ueber einige ælteren deutschen Singspiele. » (Article du Mercure allemand, année 1773, vol IV. Édition de 1857, vol. XXXIV. Cité par Hettner, Geschichte der deutschen Literatur im 18ten Jahrhundert, vol I, p. 203).

[2] Voir aussi : Hettner, ouvrage cité, vol. I, p. 203; Gervinus, vol. III; Feind, Deutsche Gedichte, Stade, 1708; Hunold, Theatralische Gedichte, Hambourg, 1706; Neumeister, Allerneueste Art zur reinen und galanten Poesie zu gelangen, Hambourg, 1707; Lindner, Die erste stehende deutsche Oper, Berlin, 1855.

[3] « In einer Opera soll das Theatrum zum længsten in einer halben Stunde eine neue Veræenderung haben, damit die Zuschauer immer mit etwas anderem mœgen divertiret werden. » (Allern. Art. p. 406).

[4] Feind, Deutsche Gedichte, p. 103; Hunold, Theatralische Gedichte, p. 119.

ses quolibets et ses plaisanteries ordurières, car l'indécence la plus révoltante s'étalait sans voile dans tous les opéras : c'était un de ses charmes les plus puissants. Hunold [1] a été jusqu'à dire qu'on ne jouait pas à Hambourg un seul opéra « qui ne blessât la décence, l'honnêteté et la pudeur. »

Mais l'opéra avait pour lui le public, et bientôt les princes augmentèrent l'engouement général, et, par suite, la licence, en se déclarant les protecteurs du genre nouveau, et en faisant bâtir de somptueux théâtres pour y voir représenter leurs pièces de prédilection. Que dis-je ? ils ne dédaignaient pas de figurer eux-mêmes sur la scène dans les opérettes que l'on appelait des « Wirthschaften. » [2] C'est à la passion des grands seigneurs pour l'opéra, que l'Allemagne a dû la construction de ses premiers théâtres fixes. En 1650 on éleva à Hambourg un Opéra que Feind appelait « la merveille de l'empire allemand » [3] et en 1677 on en construisit un second. Brunswick, Dresde, Vienne, Hanovre, Leipzig, Nuremberg, Augsbourg eurent aussi leurs théâtres d'opéra. Feind disait que celui de Leipzig était le plus « misérable » celui de Hambourg « le plus vaste » celui de Brunswick « le plus parfait » celui de Hanovre « le plus beau ».

Ainsi, tout était porté vers l'opéra, le public et les princes : c'est dire que la tragédie était bien oubliée, bien méprisée peut-être. Qui songeait à composer des tragédies, et quel théâtre eût voulu les représenter ? aurait-on seulement trouvé des auditeurs ? Le public préférait le plus mauvais Hanswurst aux plus belles tragédies, et il aimait bien mieux assister à la représentation du Jason de Bressand, où il voyait en même temps que le laboratoire de Médée et l'incendie de Corinthe, le navire Argo et le bélier à toison d'or monter au ciel et s'y transformer en constellations, enfin Médée elle-même s'envoler dans les airs sur un dragon. Que ne voyait-il pas dans les opéras ? On pouvait ouvrir maintenant au peuple les portes des théâtres des gymnases, il se serait bien gardé d'y entrer !

Il n'est plus guère question de tragédies désormais. Gottsched nous apprend que sur quinze représentations, on comptait qua-

[1] Theatralische Gedichte, p. 120.
[2] Neumeister, p. 337.
[3] « Die Pracht des deutschen Reichs, der Schmuck der politen Welt. » Gedichte, p. 184.

torze opéras et seulement un drame, c'est-à-dire une pièce à la façon du « Friedewünschendes Deutschland » de Rist, où Mars apparaît au bruit du tambour, la bouche pleine de fumée de tabac et une épée sanglante à la main. [1] La tragédie est donc en opposition ouverte avec l'esprit du temps. Nous avons vu plus haut qu'elle était démodée, qu'on lui préférait la pastorale : mais l'opéra supplanta bientôt la pastorale, et la tragédie fut plus délaissée que jamais. Pour ce public léger, frivole, amateur d'exhibitions, de ballets et de mascarades, la tragédie avait des défauts qu'aucune qualité ne pouvait racheter : elle était, avant tout, trop sérieuse. Hunold dit qu'on n'entrait pas au théâtre quand la pièce ne contenait pas de partie comique : [2] en raison de son caractère, la tragédie de Gryphius, convenait moins que toute autre, à ce genre de public, à ce genre de goût. Aussi n'a-t-elle, pour ainsi dire, exercé aucune influence sur le développement et l'éducation de l'esprit et du goût publics en Allemagne, ou plutôt, je me trompe, elle a contribué à augmenter dans certaines sphères l'amour de l'emphase. Il ne faut cependant pas en rendre l'auteur absolument responsable : au point de vue intellectuel aussi bien qu'au point de vue matériel, il avait tout contre lui !

[1] Nœthiger Vorrath, cité par Gervinus, vol. III, p. 580.

[2] « Eine lustige Person wird in Opern erfordert; wenn diese nicht darinnen, so gehen sie nicht hinein, die anderen Sachen mœgen so schœn sein als sie wollen ». (Theatralische Gedichte, p. 119).

CHAPITRE V.

GRYPHIUS ET SON ÉCOLE. — ÉTUDE SUR LOHENSTEIN.

Gryphius a-t-il créé une école? Parallèle entre Gryphius et Lohenstein. Analyse de Cléopâtre, tragédie de Lohenstein. Conception tragique de Lohenstein. — Tragédie de situation et tragédie de caractère. — Peinture des caractères, intrigue et action. — Qualités et défauts de Lohenstein. — Comparaison avec Gryphius : différences, ressemblances. — Conclusion.

Quand on lit l'histoire de la littérature allemande, on est frappé de trouver Gryphius rangé tantôt dans la première, tantôt dans la seconde école silésienne. Il y a là une espèce d'anomalie, car on ne peut classer le même écrivain à la fois dans deux écoles. S'il y a deux écoles, il y a deux genres bien différents, et l'écrivain que la nature et la forme de ses œuvres classent dans l'une ne saurait faire partie de la seconde. Or, chose encore plus étrange, on fait de Gryphius un chef d'école, et on place le chef dans une école et les disciples dans une autre [1]. Certains de ses contemporains, en effet, entre autres Morhof et Neukirch, et parmi les modernes Gervinus [2] l'ont classé dans la deuxième école silésienne, tandis que Wachler, Bouterwek, et avec eux Koberstein le rangent à côté d'Opitz.

Ces divergences proviennent, je crois, d'une conséquence trop absolue que les critiques ont tirée de la date de la publication des ouvrages de Gryphius. Ses œuvres de jeunesse remontent au temps d'Opitz, voilà pour la première opinion ; Opitz est mort en 1640, et la première tragédie originale de Gryphius date de 1646, voilà pour la deuxième. Gryphius appartient donc, affirme-t-on, à la deuxième école silésienne, il en est le chef, il a pour disciples les poètes dramatiques du temps, c'est-à-dire Lohenstein, Hallmann et Haugwitz. De ces deux opinions, laquelle faut-il admettre ?

[1] Unterricht, p. 391.
[2] Literaturgeschichte, vol. III, p. 224, 240, 248, 350.

Pour ma part, je m'inscris à faux contre la théorie qui range Gryphius dans la seconde école silésienne. Après les détails que j'ai donnés sur la tournure de son esprit et sur la nature de son théâtre, je ne crois pas que l'on puisse confondre ses idées et son goût avec le goût et les idées de l'école de Nuremberg. Entre Gryphius et Harsdœrfer, il y a, je l'ai fait voir, un abîme. Or, je prétends que la même ligne de démarcation sépare la seconde école silésienne de Gryphius, car les œuvres des poètes de cette école ne sont que la mise en action des théories exposées dans l'Entonnoir poétique : la deuxième école silésienne se rattache directement à Harsdœrfer. La Poétique de Lohenstein, ce soi-disant disciple de Gryphius, ne ressemble en rien à celle de son maître ; chaque poète représente un esprit différent. La tragédie de Gryphius reflète une époque, celle de Lohenstein en reflète une autre, et il y a autant de différences entre Gryphius et Lohenstein qu'entre Lohenstein et Hallmann. La tragédie de ces trois poètes, c'est l'histoire des influences littéraires, c'est l'histoire des variations du goût, c'est le reflet de la mode dans la littérature du XVII[e] siècle.

Mais, dira-t-on, Lohenstein et Gryphius ont des caractères communs.

Je n'en disconviens pas, mais ce que je nie, c'est que Gryphius soit le chef de l'école à laquelle appartient Lohenstein. A mon avis, aucun des principes de Gryphius ne se retrouve dans les œuvres de Lohenstein. Quoiqu'en aient dit Schlegel [1], Gervinus [2], Tieck [3], Kurz, Koberstein etc. etc., il ne lui a pas même fourni le modèle de son drame. L'étude détaillée d'une de ses tragédies le démontrera clairement. Je choisis parmi ses pièces la plus connue : Cléopâtre (1661). En voici le résumé :

Acte I. Auguste [4] assiège Alexandrie, où se trouvent Antoine et Cléopâtre. Antoine prend l'avis de ses officiers ; doit-il signer la paix ou continuer la résistance ? Les uns l'engagent à se soumettre, les autres à combattre : Antoine décide de tenter la fortune des armes. Cléopâtre est remplie d'inquiétude : une série de prodiges qu'elle a vus, lui annoncent sa fin prochaine. Pendant

[1] Littérature dramatique, vol. II, p. 172.
[2] Deutsche Literaturgeschichte, vol. III, p. 453.
[3] Tieck, Deutsches Theater, vol. II, p. 227.
[4] C'est le nom que Lohenstein donne à Octave.

qu'Antoine la rassure, un messager d'Auguste vient lui offrir la paix à condition qu'il se sépare de Cléopâtre, qu'il abandonne l'Égypte, et qu'il remette en liberté son prisonnier, le roi Artabaze. Antoine promet de rendre la liberté à Artabaze, mais il ne donne sur le reste aucune réponse catégorique, puis il convoque ses officiers pour prendre une décision définitive. Ils lui conseillent d'abandonner Cléopâtre; Antoine semble décidé à agir dans ce sens [1]. Le chœur représente le partage du monde entre Pluton, Jupiter et Neptune.

Acte II. Auguste envoie un messager à Cléopâtre pour lui déclarer son amour et lui demander la mort d'Antoine. Pour gagner ses bonnes grâces, Cléopâtre y consent. Elle reproche à Antoine sa froideur: Antoine proteste de son amour, et Cléopâtre, comme preuve, lui demande la tête d'Artabaze, qu'il avait promis de remettre en liberté. Antoine cède et viole ainsi sa promesse. Mais Cléopâtre, qui ne veut pas faire assassiner Antoine, se fera passer pour morte : elle espère qu'à cette nouvelle, son amant incapable de résister à sa douleur, mettra lui-même fin à ses jours. Le chœur rappelle le jugement de Pâris au mont Ida.

Acte III. Cléopâtre boit un narcotique ; on la croit morte. A cette nouvelle, Antoine se perce de son épée. Mais bientôt, il apprend que Cléopâtre est vivante; il se fait porter auprès d'elle et meurt dans ses bras. Cléopâtre déplore sa mort. Le chœur chante la rapidité de sa vie. (Chœur des Parques).

Acte IV. Un messager offre à Auguste les hommages de Cléopâtre et le trône d'Égypte. Auguste le renvoie avec de magnifiques promesses; ses officiers vont exprimer à Cléopâtre l'assurance de toute sa faveur. Puis il vient lui-même à Alexandrie, au palais de la reine, qui essaie par toute sorte d'artifices de gagner son amour. Auguste affecte la plus vive passion, et lui demande de le suivre à Rome. Après bien des hésitations, Cléopâtre accepte; cependant, avant de quitter Alexandrie, elle voudrait ensevelir Antoine : Auguste y consent. Un chœur de jardiniers et de jardinières célèbre le bonheur de la vie des champs.

Acte V. Cléopâtre a deviné les intentions d'Auguste, mais elle est bien décidée à ne pas aller à Rome: l'esclavage, lui fait horreur; pour l'éviter elle a recours au suicide. Auguste

[1] Cléopâtre assiste à l'entretien dans une chambre voisine.

informé de cette fin inattendue, ordonne de lui rendre les honneurs dûs à son rang, et adopte ses enfants. Le chœur (le Tibre, le Nil, le Danube, le Rhin) célèbre la puissance romaine, le Nil s'humilie devant le Tibre, puis le Rhin et le Danube prédisent que la puissance des Romains passera un jour aux Allemands.

Tel est l'ensemble de la pièce : quant à l'intrigue, Cléopâtre l'indique elle-même dans le monologue du IIe acte : « Cléopâtre, si tu veux assurer ton salut, il te faut conduire ton navire en détresse dans le port qui s'appelle la faveur de l'empereur. Antoine, en mourant, tu m'y feras entrer [1], » et plus loin : « Il me vient une idée pour sauver ma maison et le trône de Ptolémée ; car il ne faut pas beaucoup de talent à celle qui a vu César à ses genoux, pour vaincre l'empereur par les doux charmes de l'amour [2]. »

Ainsi, son but unique est de conserver son trône ; l'intrigue comprend les moyens qu'elle emploie pour y arriver.

Or, la question est posée clairement à la fin du premier acte. Persuadé par ses officiers, Antoine consent à abandonner Cléopâtre : elle perdra donc son trône. Mais elle surprend le secret, et songe aussitôt au moyen d'entraver l'exécution du projet d'Antoine. Son plan est simple, c'est une intrigue de perfide coquetterie. En effet, Auguste l'aime, comme le lui a appris Thyrsus, son messager [3] ; tous ses efforts doivent donc tendre à tirer parti de cette passion. C'est alors que l'intrigue de coquetterie commence ; le plan est aussitôt tracé dans son esprit : pour gagner la faveur d'Auguste, elle sacrifiera Antoine, puis elle lui inspirera à lui-même une violente passion, qui lui permettra de le dominer.

Le métier de coquette n'a pas de secrets pour elle ; on le voit bien à la façon dont elle accueille les déclarations de Thyrsus. Elle s'étonne, elle rougit, elle n'ose croire à tant d'honneur ; mais, comme toute femme habile, elle ne cède pas tout

[1] Du must, Cleopatra begehren Hülf und Heil 460
Ans Keysers Gnadenport dein strandend Schiff anlenden. 461
Anton, durch deinen Tod fahrn wir in Haffen ein. (acte II) 464

[2] Uns fællt was besser ein zu retten unser Haus 469
Und Ptolomæus Stuhl..................... 470
Denn ist die Kunst nicht gross 476
Der die den Julius für ihr sah knieend liegen 477
Durch süssen Liebesreitz den Keyser zu besiegen (acte II) 478

[3] Acte II, sc. I.

de suite, elle se défend, et ce n'est qu'à la fin, sur les instances de son interlocuteur, qu'elle avoue sa passion pour l'empereur ! Aussi, quand le messager lui demande la tête d'Antoine comme preuve de sa sincérité, n'hésite-t-elle pas : entre l'amour et l'hypocrisie de l'amour, il y a souvent si peu de différence ! Affecter l'amour, c'est bien là l'idée de Cléopâtre qui, maintenant, va mettre son projet à exécution : se défaire d'Antoine par lui-même. Elle ne veut pas tremper ses mains dans son sang, elle veut le réduire au suicide en l'enserrant dans une situation sans issue pour lui. Elle est sûre du succès ; elle connaît si bien la puissance de ses charmes et la faiblesse de son amant ! Quelle scène que celle où elle se présente à lui, éplorée comme une maîtresse qui a cessé de plaire, et à qui on signifie brutalement son congé ! Chaque mot porte, chaque intonation de la voix est calculée en vue d'amollir par le souvenir du passé l'âme encore émue, partant indécise d'Antoine. Tous les plaisirs d'autrefois elle les évoque en même temps, et les fait passer devant l'esprit de son amant que grisent ces souvenirs. Ce n'est pas tout; en femme qui ne respecte plus rien, — l'habitude en est si vite prise — elle s'adresse au cœur du père, elle fait intervenir ses enfants, et ces mignonnes créatures, ce trait d'union des familles les plus divisées, viennent maintenant lever leurs délicates mains, et supplier de leur « douce voix, de la voix qui veut tout dire » leur père de ne pas abandonner leur mère ! Qui resterait insensible à ces supplications enfantines, à ces regards tendres, auxquels l'angoisse mêlée de douceur donne une expression indéfinissable, à laquelle aucun père ne sait résister ? Quelle profanation !

Antoine succombe à l'un et l'autre; il cède, la tête d'Artabaze tombe, toute paix avec Auguste est désormais impossible : Cléopâtre le tient à sa merci.

Voilà le commencement; la fin est digne du début. Antoine est plus amoureux que jamais, et Cléopâtre, perfide jusqu'au bout, simule un suicide. Elle a tout prévu : incapable de résister à son désespoir, Antoine lui épargne, en se tuant lui-même, la peine de le faire assassiner. Son trône est désormais inébranlable; comment la femme qui a asservi César, qu'il a divinisée à Rome, à qui il a élevé une statue,[1] éprouverait-elle un

[1] Voir : Kerckhoffs, ouvrage cité, p. 67, note 1.

échec avec Auguste, qui déjà l'aime ardemment de loin? Auguste à ses pieds, qui oserait toucher à son trône ? Elle se dispose donc à jouer une seconde fois son rôle de coquette.

Mais, une bonne nouvelle n'a jamais affligé personne : Auguste ne saurait faire une exception à la règle. Elle envoie donc un messager lui annoncer la mort d'Antoine, et implorer sa protection pour elle et pour ses enfants : en même temps, elle lui remet l'Égypte et le supplie de venir lui-même dans son palais à Alexandrie : de cette entrevue elle pense sortir reine d'Égypte.

En homme habile, Auguste répond par des compliments, et, pour mieux lui démontrer la sincérité de ses sentiments, il laisse à l'Égypte tous ses privilèges. Mais ce n'est qu'un piège : car s'il se rend à Alexandrie, c'est pour décider Cléopâtre à le suivre à Rome, sinon pour l'y emmener de force.

Là se trouvent deux scènes fort importantes : les conseillers d'Auguste entretiennent Cléopâtre des bonnes dispositions de leur maître :

Proculeius « Auguste estime plus votre bienveillance que toutes ses victoires.

Cléopâtre. Ah ! si Auguste était pour moi un autre César !

Gallus. Vous pouvez tout espérer aussi du nouveau César !

Cléopâtre. Ah ! si je pouvais au prix de mon âme acquérir sa faveur !

Gallus. Par votre gloire vous avez déjà conquis son cœur !

Cléopâtre. Ma beauté est flétrie et la source de sa bienveillance est tarie. [1]»

Ce vers ne résume-t-il pas toute la coquetterie de Cléopâtre ?

Enfin, quand elle est bien préparée, Auguste se présente. C'est la scène capitale de la pièce, celle qui doit décider du sort de Cléopâtre : son triomphe ou sa mort. Auguste qui connaît

[1] August setzt ihre Hold sonst allen Vortheiln für. 411
C. Ach ! dass Augustus wie ein ander Cæsar sei. 432
G. Sie mag so viel auf den als jenen Cæsar trauen. 433
C. O wær uns seine Gunst um unsere Seele feil ! 436
G. Sie hat durch ihren Ruhm schon Cæsars Gunst erworben. 437
C. Die Schœnheit ist bey mir, die Hold bey ihm gestorben. 438
(acte IV)

les femmes, prodigue les compliments; il proteste de sa passion pour la reine, il fait si bien que Cléopâtre se laisse tromper, et, pour achever son triomphe, elle lui décrit en termes ampoulés ses charmes, et les plaisirs qu'elle sait offrir à ceux qu'elle aime. Voici toute cette tirade, elle vaut la peine d'être citée: « Mon ange! ne détournez pas de moi vos regards. Bien que des larmes amères aient coulé de mes yeux, ils n'ont encore rien perdu de leur éclat. Le chagrin a desséché les roses de mon visage, les soupirs, comme un vent glacial, ont décoloré, ont fait pâlir le corail de mes lèvres; mon sein ne se soutient plus, depuis que mon cœur affaibli ne le fait plus palpiter, n'anime plus sa blancheur, n'agite plus sa chair rose. Mais qu'Auguste me donne une seule marque de bienveillance, et il verra aussitôt mes yeux ternis briller d'un feu éclatant, il verra mes lèvres rougir comme la pourpre et le rubis, il verra mes joues se colorer d'incarnat, et tous mes membres retrouver la blancheur des perles et de la neige! Voyez comme mon sein se gonfle, comme ma respiration se précipite: c'est l'amour qui aiguise lui-même les traits qui causent les doux tourments. Si l'empereur ne m'aime pas, il faut qu'il soit *de pierre!* »[1] La fin de la description l'emporte encore sur le commencement. Cléopâtre, en effet, continue ainsi: « Croyez-le bien, l'amour donne de la grâce, mais celui-là seul sait en goûter la douceur, qui aime le changement »[2], puis elle se compare à Livie[3]: « Si vous

[1] Mein Licht! er werffe nicht die Blicke von uns ab! 540
Weil so viel Thrænensaltz ist durch diss Quell geronnen,
Doch sind noch unversehrt die Brunnen ihres Lichtes.
Die Angst hat uns versæugt die Rosen des Gesichts,
Der Seufzer dürrer Wind hat unsre Mundcorallen
Entfærbt und blass gemacht. Die Brüste sind verfallen.
Nun das ohnmæchtge Hertz die Bælge nicht bewegt,
Nicht ihre Milch beseelt, nicht ihre Rosen regt.
Doch lass uns nur August ein Anmuthszeichen fühlen:
Schau mit was Blitzen nicht der Augen Nacht wird spielen,
Schau wie die Lippen sich bepurpern mit Rubin,
Schau wie das Schneckenblut die Wangen an sich zihn,
Wie alle Glieder sich in Perlen Schnee verstellen,
Schau wie die Brüste sich vom schnellen Athem schwellen,
Die Liebe schærfft hier selbst die Waffen süsser Pein;
Liebt uns der Keyser nicht, so muss er Kiesel sein. (acte IV) 556

[2] Mein Licht! er glæube fest: das Lieben Anmuth gibt; 559
Doch schmeckt ihr Zucker nur der der den Wechsel libt. (id.) 560

[3] Siht er an Livien die Muscheltœchter prangen, 365

voyez l'éclat des perles briller sur Livie, mon visage est pareil à l'aurore, le feu sombre des rubis l'emporte sur la pâleur des perles, mon cœur ne connaît pas la ruse, mon corps est sans défaut. »

Auguste, qui joue la comédie, répond : « Quel rocher ne se changerait pas en cire, quelle glace ne deviendrait pas du soufre? L'aimant de la beauté et le charme des gestes attirent vers Cléopâtre le docile Auguste. »[1]

Alors Cléopâtre qui se croit sûre du succès reprend : « Prince, goûtez les plaisirs dans la force de la jeunesse ; le temps fuit comme la flèche, le plaisir passe comme l'ombre. Un cœur qui ne veut pas laisser de place à l'amour, est une étoile voilée par les nuages, un joyau au fond de la mer, une rose empourprée, qui ouvre bien ses boutons, mais qui laisse tomber sans qu'on y touche ses précieuses feuilles. Que fait le corail au fond des mers, si personne ne l'y cherche? Par contre, quel doit être le bonheur du souverain qui cueille à la fois les lauriers de la victoire et les fruits de l'amour, et qui ranime sur un tendre sein dans la douce rosée des baisers amoureux ses membres brisés par la fatigue! »[2]

Auguste feint de céder, et s'écrie : « Vénus de notre temps, soleil de ce monde, que mon cœur amoureux adore comme une idole, Auguste est tout à toi, il dépose ses couronnes de lau-

Uns ist die Morgenrœth im Antlitz auffgegangen;
Die Bræune des Rubins sticht alle Perlen weg...
Mein Hertz iste ohne Falsch, mein Leib hat keinen Fleck.
(acte IV)

[1] Welch Stein soll hier nicht Wachs, welch Eiss nicht Schwe-
[fel werden?
Der Schœnheit stark Magnet, der Liebreitz der Geberden
Zeucht zu Cleopatren den folgenden August. (id.)

[2] Gebrauche dich, mein Fürst, der kræfftgen Jahre Lust,
Die Zeit fleucht als ein Pfeil, die Wollust als ein Schatten.
Ein Hertze, das will nicht der Liebe Platz gestatten,
Ist ein umwœlkter Stern, ein Kleinod in der Flutt,
Ein purpern Rosenhaupt, das zwar die Knosp' auffthut,
Doch ungenützt in Staub der Blætter Schatz læsst fallen.
Was nützen ungepflückt dem Meere die Corallen?
Hingegen, wie vergnügt muss ein Grossherrscher sein,
Der Sieg = und Liebesfrucht zusammen erndtet ein,
Auf einer zarten Schooss die halb entseelten Glieder
Erquickt durch süssen Thau beliebter Küsse wieder.
(id.)

rier devant tes myrtes. Aussi loin que l'astre des nuits couvre de son ombre les régions terrestres, je veux qu'on t'adore [1] ». Puis il lui demande de le suivre à Rome. Aussitôt Cléopâtre se sent perdue et demande la permission d'ensevelir Antoine.

J'ai cité ce morceau en entier; il peut paraître long, mais il est indispensable pour faire connaître la nature de l'intrigue et l'esprit de Lohenstein.

Cléopâtre comprend qu'elle n'a pas gagné l'empereur, que son trône s'écroule, et qu'on essaiera de l'enlever pour la conduire à Rome. Son intrigue de coquetterie est finie, aussitôt elle en noue une autre. Il s'agit de devancer Auguste. Elle demande la mort à Anthylle, fils d'Antoine et de Fulvie; il refuse, et au même instant Diomède, son affranchi, vient confirmer ses soupçons sur Auguste : les Romains envahissent déjà le palais. Alors Cléopâtre approche un aspic de son sein, et tombe au moment où ils entrent dans son appartement.

La pièce devrait être finie; cependant elle se continue encore pendant trois scènes qui nous font assister à la mort d'Anthylle et de Théodore, son précepteur. En face du cadavre de Cléopâtre, Auguste déplore sa mort, puis il ordonne de lui rendre les honneurs funèbres, et adopte ses enfants qui viennent lui demander leur grâce.

J'ai analysé en détail l'intrigue de la pièce, pour bien mettre en lumière le rôle de Cléopâtre. Elle est, en effet, le centre autour duquel tourne tout le drame. L'intrigue s'y développe par des moyens naturels, que j'ai caractérisés d'un seul mot : la coquetterie. Remarquons, à ce propos, l'absence du merveilleux et des spectres qui jouent le rôle de personnages réels, comme on le voit dans les pièces de Gryphius. Sans doute, on voit apparaître [2] les esprits d'Antigone, de Jamblique et d'Artabaze, rois immolés par Antoine, mais c'est là un simple luxe d'effet, cela n'exerce aucune influence sur la marche de la pièce. Les personnages racontent bien des prodiges [3], ils ont des rêves, mais le poète ne s'en

[1] Du Venus unsrer Zeit, du Sonne dieser Welt, 583
Die mein verliebter Geist für seinen Abgott hælt,
August ergibt sich dir, er legt die Lorbeerkræntze
Für deinen Myrten ab. Wie weit der Erden Grœntze
Des Monden Schatten misst, sollst du vergœttert leben!
(acte IV) 587

[2] Acte III, sc. IV.

[3] Césarion et Cléopâtre, acte I, sc. II, Junius, acte III, sc. V.

sert pas comme de moyens d'action. Ils parlent du destin, de visions et de songes, mais ils ne paraissent pas bien convaincus, et, pendant que Cléopâtre rappelle la puissance du destin, elle, se dispose à lutter et songe aux moyens de sauver son trône. Tous ces personnages semblent jongler avec ces superstitions, et en parler comme d'un épouvantail qui a cessé de faire peur. mais dont on n'aime pas à prononcer le nom.

L'invention de l'intrigue a donc quelque chose de particulier que l'on n'avait pas encore vu au théâtre : c'est l'étude des mouvements de l'âme d'une personne en face d'une situation désespérée, l'étude de l'influence d'une passion sur ses déterminations. Cléopâtre a la passion du trône ; que fera-t-elle si elle est menacée de le perdre ? en d'autres termes, à quels actes l'égoïsme la poussera-t-il, voilà la question. Le trône d'une part, son époux et ses enfants de l'autre, tels sont les éléments de la lutte qui se livre dans son cœur : c'est donc le conflit entre ses sentiments d'épouse et de mère et l'égoïsme que représentera la pièce. L'analyse de cette lutte, je ne la retrouve dans aucune tragédie allemande du temps, c'est ce qui, à mon avis, range Cléopâtre dans la catégorie des tragédies de caractère.

En effet, le but de l'auteur est de nous montrer les différentes faces du caractère de son héroïne ; l'action ne sera donc pour lui que le cadre, et non l'essence de la tragédie.

Il ne recherche pas la situation en vue de donner à son héroïne l'occasion de déclamer sur son état actuel ; ce qu'il veut, c'est la mettre en face de différentes situations et examiner l'influence qu'elles exerceront sur son caractère, et, par suite, sur ses déterminations. Chacune de ses résolutions fera ressortir un côté nouveau du caractère, qui sera d'autant plus développé qu'il y aura davantage de situations dans la pièce. L'auteur veut établir les causes des actes ; il étudie donc les mouvements du cœur, il fait jouer les passions, il les met aux prises avec un sentiment puissant, et observe pour nous les transmettre fidèlement, les résultats du conflit qui se produit alors. Chaque acte doit être justifié par la passion, car il est le résultat d'une détermination prise au moment où se termine la lutte entre la passion et le sentiment qui domine dans l'âme. Chose très importante, il existe alors entre chaque mouvement de la passion un intervalle qui nous permet de juger des progrès qu'elle a faits dans son conflit avec le caractère. Mais ce choc amène peu à

peu le dénouement, qui est ainsi la conséquence naturelle des actes du héros : le dénouement, c'est la dernière phase de la lutte, et le personnage tragique nous apparaît alors dans toute sa personnalité, avec ses défauts et ses qualités, c'est un individu. Il sera plus ou moins intéressant, suivant la nature des situations, et, par suite, des luttes qu'il aura eu à soutenir, et à son tour, la tragédie nous touchera d'autant plus que le poète nous les aura plus fidèlement retracées.

Je sais que je vais contre l'opinion généralement admise sur les tragédies de Lohenstein, mais, sans aller aussi loin que M. Kerckhoffs, qui me paraît écrire à priori, j'estime que Cléopâtre offre de l'intérêt, non pas dans tous les développements de l'intrigue, mais dans son ensemble. On s'intéresse à Antoine, caractère mélangé de force et de faiblesse, on aime l'abnégation dont il fait preuve à plusieurs reprises, on admire son dévouement à Cléopâtre, pour qui il veut risquer une dernière bataille, on déplore son amour aveugle. Les diverses situations de Cléopâtre elle-même excitent l'intérêt : on est curieux de suivre les péripéties de son intrigue auprès d'Antoine et ensuite auprès d'Auguste, car on n'en peut prévoir le résultat final, et ce n'est pas un mince mérite pour l'auteur que d'avoir su tenir la curiosité en éveil jusqu'à la fin de sa pièce. Or, si nous la suivons avec intérêt, c'est parce que nous y retrouvons l'image d'une situation qui peut se rencontrer dans la vie. Cléopâtre est un personnage humain, et non une abstraction. Elle vit, elle sent, elle agit comme un personnage ordinaire de la société, elle calcule ses actes, et, parce qu'elle a toute sa liberté d'action, elle provoque elle-même le dénouement : c'est sa passion qui cause sa ruine. Aussi nous trouvons-nous en présence, non d'une tragédie d'école, où le poète ne songe qu'à déclamer sans souci des exigences de son sujet, mais d'une pièce qui réalise, si ce n'est toutes les conditions requises, du moins quelques-unes des conditions de la vraie tragédie. Elle réussit à nous émouvoir parce que le personnage tragique, au lieu d'attendre dans l'indifférence l'issue d'une situation dangereuse pour lui, lutte contre les dangers qui le menacent, et fait tous ses efforts pour s'y soustraire. S'il succombe, il a du moins le mérite d'avoir résisté jusqu'à la fin, d'avoir mis toute sa force d'action au service de sa défense. Tel me paraît être le rôle de Cléopâtre ; elle est active à un haut degré. Elle serait passive, si elle ne prenait qu'une part indirecte à l'action, si, au lieu de la mener

tout entière, elle ne faisait qu'en subir le contre-coup. Or, nous savons, qu'au contraire toute l'action tourne autour d'elle, qu'elle l'anime par sa passion, qu'elle la fait tout entière. Elle n'est donc pas passive, elle ne se borne pas à opposer l'immobilité, et la patience aux attaques; elle les prévoit et prépare d'avance ses moyens de défense. Avec quelle habileté, quand elle voit ses artifices échouer auprès d'Auguste, se ménage-t-elle le moyen de mourir, en demandant la faveur d'ensevelir Antoine ! Sans doute elle parle, et longuement, avec l'un, avec l'autre, mais c'est dans la conversation qu'elle peut exercer sa puissance, qu'elle peut faire triompher ses plans. Remarquons, en passant, combien elle est sobre de monologues. Un seul au II[e] acte pour nous exposer ses projets ; le reste du temps elle agit, elle n'a pas besoin de nous expliquer ses mouvements, nous les voyons, nous suivons l'exécution de son plan ; ainsi se dégage peu à peu sous nos yeux sa personnalité, ainsi se dessine peu à peu son caractère dans toute son étendue. Or, ce caractère n'est pas tout d'une pièce, ou tout bon, ou tout mauvais ; il est complexe, partant mêlé de bon et de mauvais, de vices et de qualités, il n'est ni foncièrement mauvais, ni entièrement bon, il est moyen. Cléopâtre est une femme égoïste, mais chez elle la grandeur s'allie à la bassesse, l'énergie à la faiblesse. Perfide, coquette, hardie, sensuelle, dévergondée, elle va jusqu'à s'offrir à Auguste, jusqu'à détailler sa beauté, mais elle n'oublie pas qu'elle est reine, et, qu'à ce titre, elle n'est bien à sa place que sur un trône. Ardente à la lutte, elle est incapable de supporter la défaite : une morsure de serpent la met à l'abri de tous les déboires, et cette fin calme, cette intrépidité en face de la mort, est le dernier trait qui achève de faire connaître son caractère.

La tragédie est finie, et la mission du poète terminée ; cependant il n'en a pas jugé ainsi ; par suite, il a commis une faute grave : la pièce manque d'unité. Ce mot nous avertit qu'aux éloges nous devons aussi joindre les critiques. D'abord la longueur démesurée de la pièce : l'auteur ne sait pas se borner, ses actes, ses scènes, ses dialogues sont fatigants par leur étendue. Cléopâtre comprend 4236 vers ! le premier acte en compte 1125, et certaine scène 456[1] ! Mais cette longueur est la con-

[1] Acte I, sc. I.

séquence de l'idée qu'il se faisait du drame; il se croyait obligé pour être complet, de faire une étude détaillée de son sujet et d'étaler à nos yeux toutes ses connaissances en histoire, en philosophie, en mythologie etc. Lohenstein est un savant, et il ne veut pas qu'on l'ignore; aussi surcharge-t-il son texte déjà savant de notes encore plus savantes, dans un commentaire explicatif qu'il joint à chacune de ses pièces, qui deviennent ainsi de vrais musées, des mosaïques, des catalogues de toutes les connaissances humaines.

J'arrive maintenant au défaut capital de Lohenstein, que l'on retrouve dans plusieurs de ses pièces : c'est l'immoralité, sinon du fond, du moins de certaines situations. L'idée elle-même de fonder toute une intrigue sur le trafic des charmes de la reine d'Égypte est caractéristique. Cléopâtre n'est plus une reine, c'est une courtisane qui n'attend qu'un mot d'Auguste, qu'un coup d'œil peut-être pour lui prouver que la réalité n'est pas au-dessous de la description. Chaque mot est calculé, chaque pose est étudiée. Il y a des degrés dans sa coquetterie ; elle parle de son royaume perdu, elle s'agenouille aux pieds d'Auguste, elle baisse les yeux dans lesquels semble percer une larme assurément aussi hypocrites que ses discours. Avec quel air elle parle de sa beauté flétrie, de l'éclat passé de ses joues, du brillant de ses yeux aujourd'hui terni, de son sein desséché, de ses lèvres décolorées ! Un mot de l'empereur, et elle retrouvera sa beauté, et triomphante, elle s'écrie : « Si l'empereur ne m'aime pas, il faut qu'il soit de pierre [1]. » Il y a là une débauche d'esprit, une situation qu'on ne retrouve guère que dans l'Hippolyte de Sénèque !

Je ne dis rien du style, il est assez connu ; je ferai simplement remarquer que s'il a des défauts, il a bien aussi quelques qualités. Lohenstein sait peindre à l'occasion, il sait manier la période, il trouve le mouvement oratoire, il ne manque pas de talent. Ce qui lui a manqué, c'est le sens de la mesure, son goût est faux, ses œuvres manquent d'unité, d'ordre et d'harmonie. L'imagination domine en maîtresse chez lui, il ne sait pas la diriger; c'est ce qui gâte tout son talent.

Que dire, d'ailleurs, des cruautés de son théâtre? On connaît les scènes cruelles que Gryphius a décrites dans Catherine de Géorgie ; mais, comme l'a fait remarquer Gervinus, Gryphius

[1] Acte IV, 556.

est, à côté de Lohenstein, la douceur même. Dans Épicharis les conjurés boivent du sang sur la scène, tout le IV[e] acte est une scène d'abattoir, c'est, dit encore Gervinus une place d'exécution. Yeux arrachés, langues dépouillées, veines ouvertes, femmes battues jusqu'à la mort, Épicharis torturée sous les yeux des spectateurs, voilà toute la pièce. Ibrahim Sultan est rempli des mêmes horreurs, qui ont fait dire à un commentateur de Lohenstein que « son séjour favori est la chambre des tortures[1].»

Les scènes de torture, comme les scènes de débauche sont, il faut l'avouer, trop nombreuses dans le théâtre de Lohenstein. Faut-il citer Agrippine, qui s'offre à l'inceste en voyant Néron aimer Poppée, Ibrahim Sultan qui veut violer Sisigambis sur la scène, et fait subir les derniers outrages à la fille du Muphti, Ambra, parce qu'elle résiste à son amour? C'est le digne pendant de Cléopâtre, cela justifie ce mot d'un des derniers commentateurs du poète: « La Muse de Lohenstein, c'est une fille froide et astucieuse, savamment fardée, qui cherche encore à imposer lubriquement ses charmes flétris[2] ». Cependant, il ne faut pas trop lui en vouloir; ce sont là des défauts plutôt de l'époque que de l'auteur, un des hommes les plus honnêtes de son temps.[3] C'est un dévergondage d'esprit et de mots. D'ailleurs, ne trouve-t-on pas aussi des passages scabreux dans certaines pièces de Gryphius[4]? Puisque, au dire de la plupart des critiques, Gryphius est le maître de Lohenstein, il lui a aussi enseigné ces belles choses!?

Les critiques les plus sérieux affirment, en effet, que Lohenstein est le disciple de Gryphius. Opinion étrange, qui ferait croire qu'ils ne se sont pas donné la peine de lire ses pièces avec attention, car les différences frappent au premier coup d'œil. Fond et forme, tout diffère. Je ne vois rien dans l'essence de la tragédie de Lohenstein qui se rapproche de la conception de Gryphius, de cette immobilité dans la souffrance, de la patience stoïque qui rend les héros tragiques.

[1] « Die Folterkammer ist sein Lieblingsplætzchen » M. Bobertag, Préface des œuvres de Lohenstein, Collection Kürschner.

[2] « Lohensteins Muse ist eine kalte berechnende Dirne, geschminkt mit Gelehrsamkeit, und es ziert sie nicht dass sie ihre unfœrmlichen Reize buhlerisch aufdringe. » Cité par M. Bobertag, préface indiquée.

[3] M. Kerckhoffs, p. 10.

[4] Horribilicribrifax, Squenz, Dornrose.

Entre les héros de Gryphius et Cléopâtre, pour ne citer que cet exemple, quelle distance! Ah! c'est que Cléopâtre ne ressemble guère à Catherine de Géorgie! Elle n'a pas cette froide abnégation, ce fanatisme qui pousse l'héroïne de Gryphius à la mort, et lui fait trouver un sauvage plaisir à endurer sans la moindre contraction du visage les plus affreuses tortures. Le stoïcisme n'est pas la vertu des reines d'Égypte ; Cléopâtre est femme, elle est reine, elle sait que la souffrance est désagréable, et aussi qu'un trône vaut bien qu'on fasse des efforts pour le défendre et pour le conserver. Le perdre le plus tard possible, voilà sa devise, et, quand tout fait défaut à la fois, l'impassibilité dans le suicide, certes, c'est là un caractère de femme qui ne ressemble guère à ceux qu'a peints Gryphius. La coquetterie, la dissimulation, le parjure, la perfidie, la fierté de reine qui défend de s'abaisser à servir les autres, l'indifférence dans la mort, voilà l'héroïne de Lohenstein. A quel caractère de femme du théâtre de Gryphius comparerai-je encore Sophonisbe, Agrippine, Épicharis?

Ces détails font voir combien la conception tragique de Lohenstein l'emporte sur celle de Gryphius. Dans son théâtre les rôles sont plus humains, plus dramatiques. Ce n'est plus une leçon de religion que l'on reçoit, on n'entend plus un sermon en cinq actes sur le néant des choses de cette terre, ou une méditation sur la manière de mériter le ciel, un cours de philosophie stoïcienne et d'endurcissement au malheur. Lohenstein ne conçoit pas ainsi le théâtre ; il n'en fait pas une succursale du temple, ses acteurs ne sont pas des prédicateurs. Ses personnages vivent, et tâchent de vivre le mieux possible pour leurs intérêts, ils ne sont pas gens à songer sans cesse à la mort et à la vie éternelle, ils ne répètent pas à satieté les théories qui reviennent régulièrement dans les discours des héros de Gryphius. Ce sont des hommes, ils ont toutes les passions des hommes ; c'est par là qu'ils nous intéressent.

Cette conception l'amène à déplacer le centre du conflit tragique : de l'esprit il le transporte dans le cœur ; c'est le choc des sentiments du cœur, et non le choc des idées qui est pour lui le principe tragique. De là une ligne de démarcation très nette entre les tragédies des deux poètes. Tandis qu'en effet pour Gryphius le principe tragique consiste dans l'impassibilité d'un personnage en face de la douleur, tandis qu'il se borne à nous présenter une lutte d'arguments et de mots, et, par conséquent, tombe dans

la discussion, et oublie que l'action est tout dans la tragédie, Lohenstein comprend que le choc des idées ne suffit pas pour faire un drame, et que la discussion n'est que le soutien de la tragédie, qu'elle ne peut remplacer l'action. C'est pour cette raison que tout en faisant une large part à la rhétorique, il cherche à donner du mouvement à la tragédie, et il sent que seul le choc des passions pourra amener ce résultat. Sa tragédie sera donc le tableau de la lutte de deux forces opposées dans le cœur d'un personnage qui, poussé dans un sens par une passion et dans un autre par l'autre, sera nécessairement actif, et, par suite, animera toute la pièce.

Par un enchaînement tout naturel, si la lutte des passions suffit pour faire vivre le drame, l'auteur n'aura pas besoin de le faire mouvoir par des ressorts étrangers à l'intrigue, c'est-à-dire qu'il ne tombera pas dans la même erreur que Gryphius, qui supplée au vide de l'action par des apparitions d'esprits ou des évocations. etc. etc. On trouve des apparitions d'esprits dans toutes les tragédies de Lohenstein excepté dans Épicharis, mais nulle part ils ne font toute l'intrigue, nulle part ils ne poussent le héros à l'action, nulle part ils ne prennent comme personnages directement part à l'action. Ce genre de ressort n'existe pas dans Lohenstein. Les apparitions sont destinées à produire de l'effet, à frapper fortement l'imagination, mais jamais elles ne font toute de l'action, comme dans Cardenio et Célinde. C'est là une différence capitale. De plus, les personnages conservent leur entière liberté d'action; c'est ce qui fait la moralité du dénouement. Dans les tragédies de Gryphius, le dénouement est toujours arbitraire, le héros périt sans que rien dans ses actes justifie sa chute. Chez Lohenstein, Cléopâtre périt victime de ses machinations; elle a assassiné Antoine, elle s'est réduite elle-même à une situation d'où elle ne peut sortir que par la mort. Cette mort, non seulement ne produit pas le sentiment de malaise que font naître les dénouements de Gryphius, mais encore elle satisfait l'esprit, elle y ramène par la punition du crime, le calme qu'avait troublé la vue de souffrances imméritées. C'est là la purification demandée par Harsdœrfer: on sent combien elle diffère de celle de Gryphius. Lohenstein n'a jamais cru guérir par le théâtre ses auditeurs de la crainte et de la pitié; je doute fort qu'il y ait même jamais songé. Il ne l'a jamais regardé comme capable d'exercer une influence quelconque; le théâtre, comme toute la poésie, n'était pour lui qu'un passe-

temps [1]; aussi, comme il ne veut déshabituer personne de la crainte et de la pitié, ne s'astreint-il pas à suivre un système défini, et, tandis que Gryphius se borne à ébranler les nerfs, Lohenstein s'adresse aussi bien à l'âme qu'aux nerfs. Dans Cléopâtre ce n'est pas la pitié brutale qu'il veut provoquer, et, si dans ses autres pièces il y a trop de cruautés. il faut les attribuer bien plus à son temps qu'à lui-même.

Ainsi la conception de l'essence de la tragédie, l'intrigue, les dénouements, la purification des passions diffèrent : or il en est de même de la philosophie et de la morale. Comme l'a fait remarquer Gervinus[2], Gryphius n'aime que la mort et le cimetière, il vit au milieu des esprits, l'unique sagesse consiste pour lui à apprendre à mourir ! Gryphius est pessimiste, j'ai démontré que sa philosophie avait déteint sur le caractère de ses personnages, j'ai insisté sur l'exagération de leurs théories. Je n'ai pas besoin de dire que Lohenstein ne partage pas ce point de vue; Cléopâtre en fournit la meilleure preuve.

Si, d'autre part, je compare les chœurs des deux poètes, je trouve là aussi des différences frappantes. Dans la tragédie de Lohenstein les chœurs ne se rattachent jamais à la pièce, ce sont des hors-d'œuvre que l'on peut en détacher pour les insérer dans n'importe quelle autre. M. Kerckhoffs[3] a fait remarquer que l'auteur les a placés à la fin de chaque acte pour délasser l'esprit fatigué par son « pathos » : ce n'était pas une mauvaise précaution après des actes en 1125 alexandrins bourrés de science ! Les chœurs ne se ressemblent donc pas comme fond ; de même ils ne prennent jamais part à l'action, et, par suite, on n'en rencontre pas, à la façon de Gryphius, au milieu des actes. Ce sont de véritables intermèdes qui représentent tantôt une petite pièce dans une grande, comme le jugement de Pâris dans Cléopâtre [4], ou des féeries complètes, comme le naufrage d'Agrippine [5], ou l'apothéose de Léopold d'Autriche [6]. Quelle différence entre ces chœurs et ceux des tragédies de Gryphius !

[1] « Ein erleichternder Zeitvertreib. » Préface de « die Blumen », 1680.
[2] Literaturgeschichte, vol. III, p. 561.
[3] Ouvrage cité, p. 80.
[4] Acte I.
[5] Agrippine, acte III.
[6] Sophonisbe, acte II.

Il n'est pas jusqu'à la règle des unités que Lohenstein n'ait interprétée autrement que Gryphius. On sait que Gryphius les observe rigoureusement ; Lohenstein s'en affranchit assez facilement. Cléopâtre démontre qu'il ne s'astreint même pas toujours à l'unité d'action. Dans Agrippine, Épicharis et Sophonisbe, l'unité de lieu n'existe pas. Dans certaines pièces, l'auteur qui, habituellement, indique la durée de ses tragédies, n'a mis aucun renseignement à ce sujet : telles sont Sophonisbe, Cléopâtre, édition de 1689) brahim Sultan. Bien plus, dans cette dernière pièce il écrit la phrase suivante au bas de la liste des personnages qui y prennent part : « L'action se passe le 7 et le 8 août 1648 » [1]. Cela indique le cas qu'il faisait des unités.

Mais, dira-t-on, l'unité d'action n'existe pas toujours dans Gryphius, certains de ses chœurs tournent à l'intermède, dans quelques-uns il y a des personnages mythologiques ou des abstractions personnifiées, enfin le style des deux poètes se ressemble, et, après tout, si Lohenstein étale des scènes de barbarie au théâtre, il n'a fait qu'exagérer son modèle.

Ces arguments ne sont pas de nature à infirmer l'opinion que j'ai émise. En effet, les chœurs intermèdes sont une exception dans le théâtre de Gryphius ; un véritable intermède ne se rencontre guère que dans Cardenio, et encore peut-on le rattacher à la pièce. Mais, parce que Gryphius s'est laissé aller à sacrifier au mauvais goût du temps, cela ne veut pas dire qu'il ait servi de modèle à Lohenstein : le modèle de Lohenstein, c'est Harsdœrfer. Il en est de même du style ; si la rhétorique y joue un grand rôle, il faut l'attribuer aux théories du temps sur la langue de la tragédie, qu'on ne concevait que grandiose et imagée. D'ailleurs, Lohenstein est bien plus recherché que Gryphius, et l'on pourrait démontrer que la langue des deux écrivains ne se ressemble pas autant que les critiques ont bien voulu le dire : il suffit de lire quelques pages de n'importe quelle tragédie de Lohenstein pour s'en convaincre. Quant aux scènes de boucherie qu'on lui a tant reprochées, Lohenstein ne les imite pas de Gryphius ; comme lui, il n'a fait que reproduire ce qu'il a vu bien des fois.

[1] « Die Zeit der Geschichte ist der 7. und 8. Augusti im 1648sten Jahre. »

La conclusion qui découle de ce parallèle, c'est que Lohenstein n'est pas le disciple de Gryphius, comme on a pu le croire sur la foi de quelques écrivains qui se sont laissé tromper par un passage de la préface d'Ibrahim Bassa. Parce que Lohenstein a écrit qu'il avait pris pour modèle un Allemand « qui était le premier entré dans cette voie », on en a conclu qu'il avait copié dans tous ses détails le drame de Gryphius. Or, il a voulu dire simplement que sa tragédie lui a servi de modèle pour Ibrahim Bassa[1]. Ibrahim Bassa date de 1650, c'est le début de Lohenstein, il avait 15 ans. A cet âge là il pouvait bien encore imiter, et, de fait, sa pièce offre des analogies avec Catherine de Géorgie, et avec Léon l'Arménien, mais cela ne veut pas dire qu'il ait aussi imité Gryphius dans ses dernières pièces qui, on s'en aperçoit à la lecture, ne rappellent que de loin la tragédie de son devancier.

Non, Lohenstein représente des idées nouvelles, un système dramatique nouveau. A la tragédie de situation il s'efforce de substituer la tragédie de caractère, au discours l'action, à l'immobilité le mouvement. Il se rattache à l'école de Harsdœrfer, aussi bien pour la conception que pour le style de la tragédie. Peut-être doit-on aussi attribuer une part dans son intuition de la vraie tragédie à la connaissance de nos tragiques du XVII[e] siècle, dont les œuvres étaient, on le sait, très répandues en Allemagne. Quoi qu'il en soit, qu'il ait imité le genre italien ou le genre français, il est certain qu'il marque l'avénement d'un esprit nouveau au théâtre ; c'est là son originalité, trop méconnue de nos jours, c'est là son importance, trop rabaissée par la critique. Gervinus prétend que ses pièces ressemblent pour le goût à celles d'Ayrer[2]. Je n'ai pas plus besoin de relever cette boutade que de démontrer l'exagération des louanges de ses contemporains, qui le mettaient les uns au-dessus de Vir-

[1] Voici, d'ailleurs, le passage tout entier: « Was in deutscher Sprache diese Art zu schreiben belangt, wird der gelehrte Leser leicht abnehmen dass ich mich in einem und dem anderen einen fürtrefflichen Landsmann zu einem Wegweiser zu haben nicht geschæmet, der hierinnen die Bahn gebrochen, und dessen unterschiedene Trauerspiele mir nicht allein unter die Hænde, sondern auch auf den Schauplatz kommen. »

[2] Literaturgeschichte, vol III, p. 569.

gile[1], les autres au-dessus d'Eschyle et de Sophocle[2]. A ces jugements j'opposerai l'opinion de Neukirch : « Il a non seulement la grandeur d'Opitz, le pathétique de Gryphius, la grâce de Hofmannswaldau, mais il y a encore ajouté beaucoup d'autres qualités[3]. » Neukirch a-t-il compris l'originalité de Lohenstein? Je ne sais, mais ce qu'il y a de certain, c'est qu'il a vu des différences entre lui et ses prédécesseurs. Ces différences, je l'ai démontré, sont telles que je crois pouvoir affirmer que Lohenstein n'a jamais été le disciple et le continuateur de Gryphius.

[1] « Unser Lohenstein und unser Hofmannswaldau kœnnen sechs Virgiliis den Kopf bieten » (Thomasius, Deutsche Schriften, Édition de 1707, p. 453).

[2] Christian Gryphius, Poésie sur la mort de Lohenstein.
Ich schaue nechst bei ihm das hohe Traurspiel stehn,
Es heisst den Æschylus die Segel vor ihm streichen ;
Er soll dem Seneca gleich an der Seite gehn,
Und kaum dem Sophocles als seinem Fürsten weichen.
(Extrait du II[e] volume des poésies de la seconde école silésienne éditées par M. Bobertag dans la collection Kürschner, p. 386.)

[3] « Er hat, nicht allein von Opitz die heroische, von Gryphius die bewegliche, und von Hofmannswaldau die liebliche Art angenommen, sondern auch viel neues hinzugethan. » (Préface des œuvres de Hofmannswaldau).

CHAPITRE VI

Hallmann, Haugwitz et Christian Weise. — Fin de la Tragédie.

Le théâtre de Hallmann. — Il suit les théories de Harsdœrfer : du mélange de tous les genres dans le drame, prédominance de l'élément lyrique et musical, retour aux dialectes. — Personnalité de Haugwitz, comparaison avec Hallmann. Il imite le drame de Gryphius ; sa position vis-à-vis de son temps, sa valeur comme poète dramatique. — Christian Weise et le retour au drame d'école : la liberté au théâtre, rentrée du Hanswurst, les « Haupt = und Staatsactionen. » Conclusion générale.

Avec Lohenstein un esprit nouveau se manifeste au théâtre allemand ; avec Hallmann son contemporain, il l'envahit tout entier. Hallmann, se développe complètement sous l'influence de l'esprit et du goût italiens ; il est le disciple de Harsdœrfer, ses pièces sont la mise en œuvre des théories du maître. Il se rapproche donc de Lohenstein, mais il s'éloigne d'autant plus de Gryphius. Or, s'il imite Lohenstein, il est loin de suivre fidèlement son modèle. La tragédie de Lohenstein, en effet, est encore une tragédie pure, sans mélange de comique, de pastorale ou d'opéra. Sans doute l'élément lyrique et musical y joue un rôle considérable, sans doute les chœurs sont de véritables intermèdes ; mais aucune de ses pièces n'offre la bigarrure de celles de Hallmann. Tragédies mixtes, voilà le nom qui leur convient. Quand elles ne tournent pas à l'opéra, elles dégénèrent en pastorale, quelquefois même elles tiennent des deux genres à la fois. En général l'élément lyrique y prédomine. Gryphius avait fait dans sa tragédie une part au lyrisme, Hallmann l'exagère encore, en y mêlant des chansons. Sauf dans Marianne (1670) et dans Theodoricus Veronensis (1684) on en trouve dans toutes ses pièces. C'est là la théorie de Rist qui trouvait l'idéal de la tragédie dans « les pièces en prose mêlées de chansons que représentaient des

acteurs bien exercés [1]. » Des chansons dans la tragédie ; c'est retourner aux pièces d'Ayrer !

Hallmann, en digne élève de Harsdœrfer, ne borne pas là ses innovations. Harsdœrfer pensait que des danses ne seraient pas déplacées dans le drame : Hallmann n'oublie pas ce précepte, et il agrémente ses pièces de ballets [2]. Avec les ballets entrent dans la tragédie les divertissements, les intermèdes de toute sorte, comiques et burlesques. La pantomime, les tableaux vivants arrivent à leur tour, et Hallmann qui veut avant tout parler aux yeux, se garde bien de négliger ce moyen de succès. Aussi en met-il dans la plupart de ses pièces [3]. Pour la même raison il y admet les apparitions d'esprits, et, ce qui dans Gryphius constituait parfois toute l'intrigue, devient ici un simple moyen d'effet, un procédé commode pour frapper l'imagination peut-être distraite des spectateurs. Je dis spectateurs, car le public regardait bien plus qu'il n'écoutait. Enfin, pour faire pendant aux intermèdes, et toujours dans un but comique, il intercale dans quelques-unes des scènes entières écrites en dialectes. Ainsi dans Uranie et dans Adonis et Rosibella des paysans débitent des alexandrins en dialecte silésien au milieu d'une scène écrite en haut allemand. Le duc de Brunswick avait donné l'exemple avec son Bouset ; Hallmann a, sans doute, trouvé à propos de faire revivre cette coutume de son noble devancier. Et que l'on ne croie pas que cette intervention n'ait pas été goûtée... plus tard, dans un opéra intitulé «Henri l'Oiseleur» par J. U. Kœnig, le personnage comique chantera en bas allemand une chansonnette en l'honneur du saucisson et de la bière de Brunswick. Le saucisson et l'opéra ! !

Quelles transformations la tragédie a subies entre les mains de Hallmann, et combien il s'éloigne de Lohenstein ! Or, il a tenu à ne lui ressembler que par un seul côté : l'immoralité de certaines situations. Dans Sophie, Hadrien surexcité par la résistance de l'héroïne, se déshabille sur la scène pour satisfaire

[1] « Trauerspiele welche von wohlgeübten Spielern in ungebundener Rede mit untermengten beweglichen in die Musik versetzten Liedern und Reimen den Zusehern vorgestellt werden » (Poetischer Schauplatz). Cité par Borinski, Die Poetik der Renaissance, p. 256.

[2] Stratonice, 1684.

[3] Adonis et Rosibella, Sophie, Marianne, Antiochus et Stratonice, Catherine d'Angleterre.

sa passion ! Agrippine ne fait pas mieux. Qu'aurait-dit l'austère personnage qui demandait la destruction des pièces de Gryphius, s'il avait assisté à la représentation de drames de ce genre ? Car les pièces de Hallmann ont été représentées, chose curieuse, à Ste-Élisabeth! Les élèves y jouèrent « Marianne» en 1669 « depuis le 25 février jusqu'au 12 mars[1]. » On ne sait pas s'ils jouèrent « Sophie», mais Arletius rapporte qu'Agrippine et Épicharis eurent douze représentations. Après Agrippine on pouvait bien jouer « Sophie » sans aucun inconvénient.

Nous connaissons maintenant Hallmann ; si nous voulons avoir une idée de la valeur de ses pièces, nous n'avons qu'à nous reporter à l'appréciation d'un de ses contemporains. Neumeister, les appelait « fœtus poetici[2]. » Peut-on dire après tous ces détails que Hallmann soit un disciple de Gryphius ?

Un disciple de Gryphius, ce serait plutôt Haugwitz qui, en 1683, fit paraître dans le « Prodromus poeticus » une pièce intitulée Marie Stuart, non en prose, comme l'a dit Koberstein [3], mais bien en vers alexandrins. Haugwitz a tous les défauts des écrivains de son temps, il aime l'emphase, l'érudition, le ton dogmatique, il moralise volontiers. La poésie est pour lui un moyen de faire voir sa science, ou un passe-temps, car il appelle ses œuvres poétiques « les fruits de quelques heures négligées, » ce sont ses propres expressions[4]. Au dire de Gervinus[5], il aurait la même tournure d'esprit que Hallmann. Rien n'est plus faux. Hallmann est le représentant de l'esprit nouveau, du goût italien, tandis que Haugwitz est un des fidèles des théories hollandaises. Hallmann ne s'inquiète pas des règles, Haugwitz s'efforce de les observer toutes, autant Hallmann aime ses coudées franches au théâtre, autant Haugwitz tient à la correction de la forme : en d'autres termes, Hallmann tourne le dos au passé et suit résolument le siècle, Haugwitz aime le passé et veut le faire revivre ; l'un est partisan du mouvement en avant, l'autre du retour en arrière. Aussi, tandis que Hallmann laisse de côté la tragédie, et se donne tout entier à la pastorale et à l'opéra, Haugwitz veut

[1] Arletius, ouvrage cité.
[2] Cité par Hübner dans une brochure intitulée « Der Lausitzer Dichter, A. D. Haugwitz. » Trarbach, 1885, p. 4
[3] Vol. II § 226.
[4] Hübner, p. 23.
[5] Literaturgeschichte, vol. III, p. 572.

ranimer la tragédie mourante, non pas la tragédie de Lohenstein — elle lui paraît trop moderne — mais le drame sévère, le drame sombre de Gryphius. Marie Stuart est entièrement conçue à ce point de vue. L'héroïne est innocente, elle n'aspire qu'à la mort qui la délivrera des souffrances de la vie, elle est stoïque, elle est indifférente à tout. Toutefois, bien que la rhétorique et l'emphase y jouent un grand rôle cette pièce se distingue des tragédies de Gryphius par le côté élégiaque. C'est « une élégie mise en drame » à la façon de Marie Stuart de Vondel, dit Hübner[1]. Ce n'est donc pas absolument le ton de Gryphius.

Comme poète dramatique Haugwitz manque d'originalité et de force, son tempérament le portait plutôt vers la poésie lyrique que vers la poésie dramatique. Il ne paraît pas, du reste, avoir mieux compris que Gryphius l'essence du drame, puisqu'il part du même principe, et qu'il semble ainsi méconnaître les progrès accomplis depuis vingt-quatre ans ! Il est donc en retard sur son temps, il n'a pas compris que son modèle avait vieilli, qu'une époque nouvelle se préparait, que des théories nouvelles avaient succédé aux anciennes, que la société de l'époque ne pouvait goûter la tragédie philosophique et oratoire, que la tragédie en général était passée de mode. Il est en opposition avec son siècle : aussi sa tragédie passe-t-elle inaperçue, chose d'autant plus facile qu'elle n'a pas grande valeur. A-t-il voulu écrire une œuvre originale, ou démarquer deux œuvres de Gryphius, c'est ce qu'on se demande en lisant Marie Stuart, car on ne saurait regarder comme sérieux un poète qui, pour composer sa pièce, emprunte à un autre le plan, les idées et les vers. Ne retrouve-t-on pas dans Marie Stuart l'ombre de Darnley et du duc de Norfolk, et un chœur de sirènes ? Tout cela est imité de « Stuart » de Gryphius. En vérité, on ne saurait imiter de plus près, car tout le V[e] acte ne se compose presque que d'emprunts textuels à Catherine de Géorgie et à Stuart. A mon avis, c'est là un simple exercice littéraire, et non une pièce sérieuse, car on ne conçoit pas que le poète ait osé piller aussi effrontément son prédécesseur : c'est un pur plagiat que sa tragédie.

Je ne l'analyserai pas ; j'arrive à Christian Weise, le recteur bien connu du gymnase de Zittau. Ce nom nous indique que nous sommes plus que jamais à l'École. En effet, le théâ-

[1] Ouvrage cité, p. 26.

tre de Weise a été uniquement composé dans un but scolaire, pédagogique. Ses pièces ne sont qu'un exercice de déclamation, de maintien, d'aplomb en public, que sais-je encore, à l'usage de ses élèves. Cette préoccupation d'utilité immédiate explique tout son système dramatique. Du reste, il l'expose lui-même dans un passage d'une de ses préfaces, où il déclare « qu'il se soucie fort peu d'Opitz, de Scaliger et d'Aristote[1]. »

C'était fatal; comment faire parler quarante personnages, quelquefois davantage, sans surcharger ses pièces d'incidents, sans allonger outre mesure le sujet, qui, par suite, ne peut plus se dérouler tout entier en un jour et en un même lieu? L'unité d'action disparaît elle-même au milieu de cette masse de faits; en un mot, les règles deviennent impossibles. La tragédie subit donc une transformation complète.

Or, en même temps qu'il rompait avec les théories de Gryphius, Weise entrait résolument dans une autre voie : il substituait la prose aux vers. Il voulait réagir contre l'emphase de Lohenstein : excellente idée, sans doute, qui n'a guère eu qu'un inconvénient, c'est de remplacer un défaut par un autre. La langue poétique de Weise, n'est autre que la langue de la conversation. Cela s'appelle tomber d'un excès dans un autre ; c'est la trivialité qui prend la place de l'enflure.

Mais ce n'est pas tout : innovation bien plus importante, Weise qui regrette la bonne gaîté d'autrefois, va chercher dans l'ancien théâtre un personnage bien oublié, bien vieilli depuis les représentations des drames anglais : le Hanswurst. En sa qualité de recteur d'un gymnase, Weise devait moraliser, et quel personnage remplit mieux les fonctions de raisonneur que le Hanswurst? Il peut tout dire sans danger; que ne passe-t-on à sa malice que la bonhomie, la gaucherie et surtout la bêtise du personnage rendent inoffensive? Hanswurst provoque le rire; peut-on en vouloir sérieusement à celui qui vous fait rire?

C'est donc dans la bouche du fou que Weise met sa morale. Comme celui de Hans Sachs, ce fou accompagne la pièce, et dégage, au nom de bon sens, la morale de chaque situation. En 1679, Birken déclarait le fou indispensable dans la tragédie. Nous avons vu qu'il était obligatoire dans l'opéra; Weise juge, lui aussi, qu'il ne dépare pas la tragédie, et il le remet à son an-

[1] Cité par M. Grucker, p. 364.

tique place, qu'il ne quittera plus qu'en 1747, banni du théâtre après une cérémonie burlesque assez semblable à celle de l'enterrement de Polichinelle, qui, dans certains pays, marque la fin du carnaval. Nous sommes bien loin de la tragédie de Gryphius !

Cependant les drames de notre poète avaient enfin franchi les murs de l'École, de vrais acteurs les représentaient. A la fin du siècle, Weltheim forme la première troupe allemande et joue les pièces des écrivains du temps. Il représente aussi les tragédies de Gryphius et de Lohenstein, pas souvent, car il faut vivre et..... ces pièces attirent peu de monde. En 1724 Gottsched demandait au principal des comédiens privilégiés de la cour de Dresde, qui jouaient à Leipzig, pourquoi il ne représentait pas les drames de Gryphius ? Il répondit qu'il les avait joués autrefois, mais qu'aujourd'hui cela n'était plus possible, et que personne ne voudrait écouter ces pièces en vers car elles étaient trop sérieuses, et il y manquait surtout le personnage comique [1].

Que faire quand on est directeur de théâtre ? On songe habituellement plutôt à la recette qu'à l'art : Weltheim inventa les « Haupt = und Staatsactionen » qui étaient déjà en germe dans les pièces de Weise, peut-être même dans quelques-unes de Lohenstein. Ce mot m'avertit que je suis arrivé au terme de mon étude ; la tragédie de Gryphius a disparu du théâtre, elle n'existe plus que dans l'histoire de la littérature.

[1] « Ich fragte den Principal warum man nicht Gryphii Trauerspiele aufführe. Er antwortete die Trauerspiele des Gryphius seien von ihm vorgestellt, allein itzo liesse sichs nicht mehr thun ; man würde solche Stücke in Versen nicht mehr sehen wollen, zumal sie gar zu ernsthaft wæren und keine lustige Person in sich hætten. » (Préface de Caton mourant, 1732).

CONCLUSION.

Nous avons examiné l'influence qu'ont exercée sur la formation du théâtre allemand jusqu'en 1624 les écrivains de la Renaissance, Rebhun, Hans Sachs, les acteurs anglais et leurs imitateurs ; nous avons constaté que si les Anglais ont contribué à achever l'œuvre commencée par Hans Sachs, la sécularisation du drame, ils n'ont, en réalité, rien fait pour la création de la tragédie.

En 1625 Opitz publie la traduction des Troyennes, dont la préface contient quelques-unes des théories dramatiques des Hollandais, mais la première tragédie allemande correcte, Léon l'Arménien, ne date que de 1646 : Gryphius en est l'auteur.

A tous les points de vue, Gryphius est un réformateur dans la littérature dramatique du XVIIe siècle; forme, plan, sujets, fond, dans sa tragédie tout est nouveau.

Il écrit le premier la tragédie de situation, mais il modifie à la fois la nature de l'intrigue et du tragique. Dans son drame l'intrigue est simple, et, chose remarquable, des éléments extra-naturels, tels qu'esprits, spectres, apparitions, songes, y prennent toujours une part active, ils font partie des ressorts dramatiques. L'action est lente, le mouvement oratoire se substitue au mouvement qui résulte ordinairement des complications de l'intrigue et du choc des passions.

La conception tragique est nouvelle. Le tragique pour Gryphius, c'est le spectacle de l'instabilité des choses humaines et l'impassibilité dans la souffrance; plus le héros est passif, plus il est tragique : de là son immobilité absolue. L'action tourne autour de lui, mais il ne la fait pas, parce qu'il n'a pas de passions. Les passions sont réservées au personnage secondaire, qui mène, par conséquent, l'action ; elles sont, aussi bien chez les femmes que chez les hommes, toujours violentes, toujours exagérées, tous les personnages se ressemblent, ils manquent de naturel. Les héros tragiques sont fatalistes ; ils regardent leur situation comme le résultat d'un décret de la Providence, qui veut, ou bien les punir de leurs fautes, ou les

purifier par la souffrance; ils attachent une grande importance aux songes et aux apparitions qu'ils regardent comme des manifestations de la volonté divine : ils s'efforcent donc toujours de supporter patiemment les maux qui les frappent. A leurs yeux la résistance est inutile, et même impie. Enfin ils se distinguent par le mépris pour l'existence,par le culte de la mort, ils ont tous une nuance très prononcée de pessimisme.

Les héros tragiques sont les représentants d'une idée philosophique nettement déterminée qui traverse toute les pièces : de là le caractère didactique de la tragédie, et la leçon de morale ou de religion qui s'en dégage toujours. Chaque tragédie doit démontrer le néant des choses de ce monde, apprendre à moins craindre la douleur et à la mieux supporter, à ne pas s'attacher à la vie, à mourir ; de là le caractère oratoire du drame : l'auteur, qui veut convaincre, s'adresse plutôt à l'esprit qu'au cœur. C'est ce qui explique le rôle prépondérant de l'argumentation et du discours et l'uniformité des pièces et des personnages. Comme ils représentent la même idée, ils expriment tous les mêmes sentiments, ils ont tous le même caractère; ce ne sont pas des individus, ce sont des types, des idées, des abstractions personnifiées.

La tragédie de Gryphius est monotone ; en même temps elle est triste et sombre, elle produit une impression pénible, elle représente toujours le triomphe du vice, l'écrasement de la vertu ; elle est le reflet et de la personnalité du poète et du temps où il a vécu. On y retrouve les idées, les théories, les sentiments, la philosophie, la religion, les superstitions de l'homme : commes ses poésies lyriques, ses tragédies sont essentiellement subjectives, son drame, c'est lui, c'est en même temps une peinture fidèle de l'état des esprits et des mœurs au milieu du XVII[e] siècle. C'est la tragédie de la guerre de trente ans ; le héros tragique, c'est l'honnête homme persécuté dans ses affections, sa religion,sa conscience,son honneur, que le pessimisme envahit peu à peu et qui cherche des consolations et un asile dans la foi et dans la philosophie. C'est ce qui la rend originale, ce qui la rend unique dans l'histoire du théâtre allemand.

Cette originalité, on l'a cependant méconnue jusqu'à ce jour, et on a prétendu que le drame de Gryphius n'était qu'une copie du drame hollandais.

Il n'en est rien. Si Vondel et Gryphius se rencontrent parfois dans l'expression des sentiments, la base de la tragédie n'est pas la même, chaque poète a son caractère distinctif. De même, si le théâtre de Gryphius a des analogies avec celui de Sénèque et de Garnier, cela doit être attribué au goût commun de ces trois écrivains pour la rhétorique. Leur style c'est ce qui se ressemble le plus ; quant à l'essence de la tragédie, elle appartient en propre à Gryphius. Ce qui le prouve, c'est qu'on a pu en imiter la forme, mais on n'en a jamais reproduit l'esprit. La même inspiration ne s'est jamais retrouvée, la tragédie a disparu avec le temps qui l'a fait naître, avec l'homme qui l'a écrite.

Avec Lohenstein un esprit nouveau se manifeste au théâtre. il essaie de substituer au drame de situation le drame de caractère, la tragédie de Hallmann tourne à l'opéra et à la pastorale, Haugwitz se borne à piller Gryphius, enfin Christian Weise ramène sur la scène l'antique Hanswurst ; c'est la fin du théâtre régulier, c'est la fin de la tragédie.

C'est dire que Gryphius n'a exercé, du moins de son temps, aucune influence sur le développement de l'esprit, du goût et du théâtre du XVIIe siècle. Il avait à lutter contre trop d'obstacles à la fois ; de plus, l'esprit public a subi brusquement un changement trop considérable, enfin sa tragédie était trop personnelle, elle a vieilli trop vite.

Peut-être pourrait-on dire qu'elle a servi de modèle au fameux « Caton mourant » de Gottsched ? La forme en est correcte, la déclamation y tient plus de place que la passion, mais c'est là le caractère de toute la tragédie allemande...

Quelle est la tragédie de Gœthe et de Schiller où le raisonnement, la dissertation et la méditation ne se substituent pas à l'action, ne tiennent pas lieu quelquefois de passion ? L'Allemand n'a pas la tête tragique, il est trop lui-même ; derrière le poète l'homme se cache mal : c'est là le défaut de Gryphius, de Gœthe, et surtout de Schiller. Aussi la tragédie n'a-t-elle jamais été en Allemagne qu'un beau rêve, qu'une belle illusion de quelques années, qu'une brillante erreur littéraire. Malgré tout leur talent, Gœthe et Schiller n'ont pas pu l'y acclimater. Faut-il s'étonner que Gryphius ait échoué un siècle et demi avant ? La tragédie ne pouvait pas plus réussir au XVIIe qu'au XVIIIe siècle ; la philosophie l'a toujours étouffée.

On a dit souvent que Weimar avait été l'Athènes de l'Allemagne. Pour les talents qui s'y sont trouvés réunis, peut-être; pour le goût de la vérité au théâtre, jamais. La marchande d'herbes qui, au dire de Cicéron, en remontrait à Théophraste, n'aurait jamais reconnu son Sophocle ou son Euripide dans le poète d'Iphigénie ou de la Fiancée de Messine !

Vu et lu,

en Sorbonne, le 22 octobre 1891,

par le Doyen de la Faculté des Lettres de Paris

A. Himly

Vu et permis d'imprimer :

Le Vice-Recteur de l'Académie de Paris

Gréard.

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE.

Le Théatre allemand depuis le xvi[e] siècle jusqu'a Gryphius.

DEUXIÈME PARTIE.

Gryphius et la tragédie allemande, ses innovations, sa poétique.